Capítulo 3 Cultural
JAQUE

Montevideo,
viernes 21 de junio de 1985

Angel Rama

Papeles de la Fundación Angel Rama

A cincuenta años de su muerte el tiempo lo mantiene con celo envidiable, "preservándolo del gusano", con su bella sonrisa, su funyi impecable, la estampa de un elegido, de un verdadero mito popular. Y su voz, elevada si es posible por las técnicas modernas, por encima de las imperfecciones o ruidos de su época, "cada día canta mejor".
San Carlos, El Mago, "el troesma", El Zorzal, El Morocho del Abasto... Gardel es un intocable.
Veteranos y jóvenes concurren, unos por el camino de la memoria, otros por el de la revelación o el descubrimiento, como se ve en los presentes Papeles de la Fundación Angel Rama, a un reconocimiento —lo menos— o a la veneración —lo más—.
Fenómeno popular-cultural indisoluble y único, habrá que esperar el centenario para que algún arrojado le encuentre menoscabo.
Entonces, seguramente, su pinta seguirá presidiendo los salones de quiniela y los bares de barrio, y su voz permanecerá siendo algo así como el pan de cada día, para muchos más fieles de los que imaginamos.



C. G.

Carlos Gardel tenía un complejo
De Júpiter Auriga
Que el sicoanálisis no ha investigado

Carlos Gardel decía
"Mi novia es mi madre"
Prueba que había llegado a la abreacción
Sin el menor sentido del ridículo

Pero el de Júpiter Auriga
Nunca lo pudo superar

Gardel entró en el cielo como un bólido
Y algunas mañanitas
El Señor se sienta a la diestra de él

Salvador Puig

Carlos Maggi

Zorzales y militares

Sorprende: a la dictadura no le interesó Carlos Gardel.

Tan preocupados por combatir las ideas foráneas, tan patrióticos en la oratoria, tan criollos en eso de suprimir las eses finales y sin embargo, nada ordenaron para exaltar al Mago. Al revés: no quisieron exaltarlo; ni a él ni a ningún otro.

Hacia mediados de 1976 le pedí a un amigo que organizara algunas actuaciones de Daniel Amaro en radio y en T.V. para facilitar su venida desde Europa. Me gusta cómo canta y cómo compone y las letras que escribe. Trabajé con Daniel varias veces. Lo aprecio.

A los dos días, el amigo me llamó y me dijo:

— Conseguile un teatro a Daniel Amaro. No hay nada contra él, puede cantar. Pero no quieren tipos con guitarra en televisión.

Pensé entonces: no hay una coma en el canto popular que no aluda directa o indirectamente a la libertad. El canto trabaja contra ellos y ellos se defienden. Es lógico.

Y sin embargo, no era eso sólo. Había más. Esa explicación no explica los diez años de desprecio oficial por Carlos Gardel, que es totalmente ajeno a los devenires autoritarios y democráticos, de facto o de derecho.

Terminado el proceso, pensándolo de nuevo, creo que la resistencia a "los tipos con guitarra" viene de más hondo; es filosófica y no meramente política (si por política se entiende la pugna circunstancial: gobierno y oposición, dictadura y resistencia civil).

Dicho de otro modo: ¿por qué apreciamos tanto a Gardel? ¿Para qué necesitamos, nosotros, "tipos con guitarra"?

Pienso que Gardel es un punto de reunión. Y no son muchos los lugares de apoyo que esta nación a medio hacer brinda a su gente. Por eso es más fácil dejar de ser uruguayo que dejar de ser inglés, judío o japonés. Conozco varios compatriotas que destiñeron.

Durante diez años el gobierno le tuvo miedo a la cultura y, en consecuencia, trabajó para deslavar el país, para indiferenciarlo.

En la apariencia superficial el Proceso rechazaba las ideas foráneas, enojadísimo, y montaba jornadas de nativismo carnavalesco; pero en lo que importa procuraba despersonalizar esta comunidad, callar a los más inteligentes, hacer masa dócil con la población. No creían en la gente ni en la creación, ni en nada colectivo y entrelazante; debíamos estar todos de a uno, cambiando según lo que viniera de afuera, a la moda del momento, frívolamente, sin aferrarnos a nada, sin orgullo que endurezca, vacíos de toda conciencia de nación. Tropa y no ciudadanía. Telespectadores de mala televisión.

Nadie, (ni Artigas, ni Rodó, ni Batlle, ni Vaz Ferreira) nadie que diera respaldo, ningún padre donde pudiéramos juntarnos y hacer pie, mancomunarnos; ningún abrazo que hiciera sentir: la unión hace la fuerza. No. Calladitos y separados. No oiga, no vea, no piense. Marche. Todo fenómeno de simpatía colectiva puede ser peligroso y lo peor es eso de andar pensando. No se distraiga de su distracción. No invente.

Un tipo con guitarra es un modo desvalido, pero es una ocurrencia, una emoción, una gota que cae y se suma y puede hacerse torrente cultural. No estaban dispuestos a tolerarlo.

El sagrado derecho de reunión (que fue suprimido) es más que el derecho a juntarse en un lugar. Reunirse —como lo dice la palabra— es unirse. Estaba prohibido hacer asambleas y, con más razón, comulgar en los valores que hacen de nosotros un país con decisión propia, una persona espiritual, alguien.

Por eso Gardel era "un tipo con guitarra" y todo tipo con guitarra debía ser ninguneado. Por eso ahora sentimos estas ganas de bañarnos en las aguas que antes tuvo este río, las que pasaron y nos dieron vida.

Comentaba en una nota, en JAQUE, la semana pasada que, bruscamente, en menos de tres meses, aparecieron en Montevideo seis obras que tienen que ver con la historia patria.

Necesitamos estar en nuestra cosa, modesta cosa la cultura uruguaya, pero necesitamos esa primera capa de casi folklore, colectiva, popular, ese síntoma chico, humilde, ese apenas musgo de una nacionalidad. Tenemos hambre de unirnos en algo, de reconocernos y sentir orgullo.

Gardel sirve. En Gardel nos estamos oyendo. "Canta como yo cantaría, si pudiera", para nosotros, nada más que para nosotros, nadie canta mejor que él. Gardel integra; hace país; ayuda a ser libres y no sirvientes. ¡Las vueltas de la vida! Ahora resulta que Gardel afianza las instituciones.

(Carlitos se reiría si lo supiera).

No termino esta nota sin expresar algunos fastidios laterales. Me aburren los homenajes a Gardel; me dan vergüenza. Casi siempre son infras. La cabeza esa, de bronce, en un pedestal enano que pusieron en la placita, no tiene perdón de Dios. La gente que habla por radio... Y los que van a aparecer ahora, en la televisión, haciendo de viudas de junio, siempre los mismos, diciendo lo mismo...

Mostrar de nuevo las películas insostenibles es un ejercicio arqueológico sólo apto para alemanes en Egipto. Ni antes ni ahora estuvieron bien hechas.

Las mujeres que gritan y los viejos de panza o los jóvenes cursis (a quienes el pelo les sale de la cabeza de manera indebida) los tristes desafiantes del circo de las bestias tristes nada tienen que ver con Gardel; también falsifican y mortifican los alargadores que expresan la emoción del alma que canta, a través de la nariz. Morir es repetir sin talento.

Cuando digo: Gardel sirve, estoy repudiando la horrible literatura que provoca; quiero decir: sirve oírlo y punto. Oírlo y olvidarse (sin olvidar); hacer lo nuestro alegremente, arremetiendo, cambiando el futuro y también el pasado; cualquier cosa menos fingir el novecientos, decir farolito, sentirse golondrina de un solo verano o nombrar palabras artificiales: mistonga, canyengue, piringundín.

Me explico: Piazzola es a Arolas como "X" (nosotros) debemos ser a Gardel. Comido, digerido y hecho fuerza. Y si no, no.

Cuando él se calla, lo mejor es el silencio que sigue.

X

Julio Bayce

¿Toulouse o Tacuarembó?

1. La relativa importancia.

La nacionalidad de Gardel es un tema en el que hay, por lo menos, dos prejuicios: darle demasiada importancia o no darle ninguna.

Digo prejuicios, porque mayoritariamente no responden a un estudio serio ni siquiera a una reflexión meditada, sino que constituyen actitudes irracionales y subjetivas, impulsos emocionales, posturas arbitrarias.

A 50 años de la muerte de Gardel, si todavía no podemos saber con certeza dónde nació, cuándo, ni quiénes fueron sus padres, debemos por lo menos hacer el esfuerzo de ordenar los términos del problema.

El primer punto, del cual depende la validez de este enfoque, es el de su relativa importancia. Se ha discutido o se discute aún si Colón fue español o genovés, si Artigas nació en el Sauce o en Montevideo. ¿Por qué extrañarnos que quiera conocerse el origen de Gardel, que aparece tan lleno de misterios y contradicciones? Sea uruguayo o francés, Gardel seguirá siendo Gardel, su voz será su voz. Nada esencial cambiará si se comprueba su origen de una manera fehaciente o si todo sigue en la nebulosa.

Pero para la historia, para su biografía, para el estudio de su personalidad y de su arte, no es indiferente que Gardel haya nacido en una lejana ciudad desvinculada de las tradiciones y de la música popular rioplatense, de padre desconocido, o haya nacido en el Valle Edén, uno de los lugares más hermosos del Uruguay, hijo de un poderoso caudillo semifeudal, guitarrista y cantor aficionado.

Trataré de ser lo más objetivo posible en esta nota, pero me adelanto a confesar que me resulta más atractiva la imagen del cantor niño correteando libre y alegremente por el luminoso Valle Edén. Y que, sin patrioterismo, estamos un poco cansados los de esta orilla oriental, de que la metrópolis más grande y más poblada nos colonice siempre en la información casera o internacional, al punto de que sin discriminaciones ni matices, el tango sea "argentino", Gardel sea el "cantor argentino" y hasta "La cumparsita" sea un "tango argentino".

No vamos a decidir la polémica en este corto espacio, ni podríamos hacerlo aunque dispusiéramos de uno mucho mayor. No somos historiadores ni investigadores y sólo intentaremos manejar los materiales de otros con sentido común.

2. Gardel francés.

Hay sobre el tema dos posiciones extremas. Según una de ellas, Gardel sería Charles Romuald Gardés, nacido el 10 ó el 11 de diciembre de 1890 en la ciudad de Toulouse, Francia, hijo de Berthe Gardés y de padre desconocido.

A favor de esta hipótesis, existe un acta de la Alcaldía de Toulouse, que data el nacimiento el 11 de diciembre; y un registro de bautismo de la Arquidiócesis de Toulouse en el que consta que fue bautizado ese día y había nacido el día anterior. Estos documentos se complementan con el testamento ológrafo, conocido y atribuido a Gardel recién después de su muerte, donde el cantor habría afirmado ser francés, nacido en Toulouse el 11 de diciembre de 1890, hijo de Berthe Gardés, y que su verdadero nombre sería Carlos Romualdo Gardés.

En contra de esa posición se sostiene que, aunque los documentos de Toulouse prueban que el 10 ó 11 de diciembre de 1890 nació Charles Romuald Gardés, ellos no pueden probar por sí mismos que dicha persona fuera Carlos Gardel. Y que el testamento atribuido a Gardel, que demostraría esa identidad, presenta muchas debilidades, entre otras:

1. Es extraño que Gardel haya recurrido a ese procedimiento inusual (en el Uruguay y en muchos países no se admite), cuando tuvo mucho tiempo y oportunidades para hacer un testamento formal ante escribano público.

2. Si Gardel hubiera muerto intestado, sus bienes hubieran pasado al patrimonio del Estado.

3. El testamento se presentó a los tres meses de fallecido el cantor. Deja sus bienes y derechos a Berthe Gardés, pero nombra albacea y ejecutor a Armando Defino, a quien Berthe declararía poco después su heredero.

4. La letra de Gardel es fácilmente imitable y no hubo peritaje adecuado para su reconocimiento.

5. El testamento está datado justamente el día en que Gardel partió por última vez de Buenos Aires.

6. El número que indica ese día está escrito groseramente con otra letra, como si se hubiera llenado un hueco dejado en blanco deliberadamente.

7. Gardel nunca dijo en vida que fuera francés, aunque esa información pudiera haberle beneficiado en sus actuaciones en París.

8. Nunca cantó en Toulouse.

9. En toda su documentación oficial, desde 1920 hasta su muerte, consta que era uruguayo, nacido en Tacuarembó en 1887, como se verá en detalle en el capítulo siguiente.

10. Es extraño que si Gardel sabía o creía que había nacido en 1890 hubiera declarado que había nacido en 1887, agregándose 3 años a su edad en lugar de quitárselos, como acostumbran a hacer los artistas.

11. Algunos testimonios de su carrera lo muestran actuando ya en 1901, estudiando con Tita Ruffo y viajando a Montevideo en 1902 en procura de su documentación personal. No parece posible que esa persona hubiera nacido en diciembre de 1890. Otras opiniones sobre su edad coinciden sobre este punto.

12. A quienes sostienen que Gardel no quiso revelar en vida su origen francés por temor a su presunta calidad de desertor, debe recordarse que mucho antes de la Guerra Mundial y de pensar en viajar a Francia Gardel se declaró uruguayo; y que según el Consulado uruguayo en Toulouse (14/XI/61), Charles Romuald Gardés "no figura en el fichero de reclutamiento" y por lo tanto, si Gardel hubiera sido esa persona, no peligraba ser perseguido por desertor.

En resumen: está probado que en 1890 nació en Toulouse un hijo de Berthe Gardés, llamado Charles Romuald Gardés. Pero no está probado que esa persona haya sido Carlos Gardel, porque aun cuando el testamento ológrafo fuera auténtico podría no ser veraz y hay muchas razones para pensar que no fue auténtico ni veraz.

3. Gardel uruguayo.

La hipótesis opuesta se basa fundamentalmente en toda la documentación oficial que manejó Gardel en vida, en la que consta que era uruguayo, nacido en Tacuarembó en 1887. Supone con seriedad pero con menos pruebas que fue hijo del coronel Carlos Escayola. Desconoce o elude la identidad de su madre, que aparece rodeada de misterio. Se apoya también en otros documentos oficiales, testimonios personales, artículos periodísticos, noticias telegráficas, actitudes y declaraciones del propio cantor o atribuidas a él.

En la construcción de este edificio de su orientalidad, que se sustenta en tan firmes pilares, hay que reconocer la tenaz, valiente y perspicaz tarea desarrollada por nuestro compatriota Erasmo Silva Cabrera ("Avlis"), en cuya información se basa en gran parte esta síntesis.

3.1. Algunos de los documentos oficiales más importantes son los siguientes: su registro ante el Consulado uruguayo en Buenos Aires (1920); la cédula de identidad de la Policía Federal Argentina (1920); la carta de ciudadanía legal argentina 1923); la ficha de enrolamiento argentina (1927); la solicitud de pasaporte presentada al Consulado argentino en Niza (1932); el pasaporte extendido en Niza que apareció chamuscado junto a su cadáver en Medellín (1935). Todos coinciden en que Gardel era uruguayo, nacido en Tacuarembó en 1887.

3.2. Existen diversos testimonios personales que adjudican a Gardel origen uruguayo y su nacimiento en Tacuarembó. Elegimos dos muy significativos. Doña Tomasa Leguísamo (con acento en la "i"), madre de Ireneo Leguisamo, íntimo amigo de Gardel (quien le aconsejó que se quitase el acento y allanase el apellido), y que conoció al cantor desde la niñez, consultada sobre si Gardel era francés, contestó con asombro: "**¿Gardel francés? ¡Qué va a ser francés! Gardel es de Tacuarembó. Lo llamaban 'el zorzalito' por Tambores, siendo mozo**". Y Pedro "Perico" Bernat, periodista, también amigo íntimo del cantor y su apoderado en el Uruguay, escribió en "La Mañana" al día siguiente de Medellín que "**Carlitos Gardel había nacido en la segunda sección judicial del departamento de Tacuarembó**".

3.3 También hay muchos testigos de que Gardel habría dicho ser uruguayo. Tomemos algunos. Juan Antonio Magariños Pittaluga, ex Presidente de "Agadu", historiador, periodista, escribió sobre una conversación con el cantor: "**Gardel sin mucho entusiasmo habló así: 'sabés que soy de Tacuarembó, y cómo vine a este pícaro mundo no interesa, pero sí puedo decirte que mi padre fue el Coronel Carlos Escayola'. Y como se insistiera en el tema, frunciendo el ceño respondió: 'Pero ché, por favor, vamos a hablar de otra cosa'.**" Carlos Warren, músico y director de orquesta uruguayo, declaró: "**Gardel era uruguayo. El lo decía a sus amigos y a mí me lo confió allá en La Glorieta por 1913, una vez que me visitó con Pepe Razzano.**" Segundo Bresciano, periodista, publicó en "Imparcial", durante el Campeonato Mundial de 1930, una extensa nota sobre Gardel en la que decía que había nacido en Tacuarembó, y en 1935, en "El Debate", juró por su honor personal y periodístico que durante el reportaje de 1930 le había dicho que era uruguayo. Y contó también que le había expresado: "**Mire, a mí no me conviene que publique que nací en Tacuarembó, pero haga lo que quiera. Eso sí, no diga que yo se lo dije**". Cuenta Bresciano que esa misma noche le llevó varios ejemplares de "Imparcial", que Gardel leyó, diciéndole: "**Bueno, que pase lo que pase**". Y lo invitó a cenar y lo felicitó por la nota. En un reportaje de "La Tribuna Popular" de octubre de 1933, se escribe: "**Pero queríamos que fuese él quien nos dijese: —Nací aquí, en Tacuarembó, que por otra parte, por sabido es ocioso aclarar. La respuesta es textual**". Y en "El Telégrafo" de Paysandú, de 26 de octubre de 1935, se publica: —"**¿Nacionalidad?— Un artista, un hombre de ciencia, no tienen nacionalidad. Un cantor tampoco, es de todos y sobre todo, su patria es donde oye aplausos. Pero, ya que insiste, uruguayo, nacido en Tacuarembó.**"

3.4 Muchas personalidades, en distintas ocasiones, han expresado su creencia o su convicción de que Gardel era uruguayo. Nos parece importante en este aspecto destacar la carta que el maestro Julio De Caro, argentino, le envió a "Avlis", y que éste publicó en reproducción facsimilar, donde le revela que el Dr. Pedro Baldasarre, también argentino, que conoció a Gardel en su adolescencia, asegura que éste era uruguayo. De Caro también lo cree así.

3.5 Diversos testimonios inducen a pensar que Gardel se quitó alrededor de 4 ó 5 años en su documento original, por explicable coquetería artística, y que habría nacido hacia el 83. Así, por ejemplo, la citada Tomasa Leguísamo afirma que Gardel habría nacido en el 82. Pedro "Perico" Bernat, también mencionado, escribió a su muerte que tenía 52 años. Augusto De Giuli, tenor uruguayo nacido en 1887, que vive actualmente y conoció a Gardel en la casa Columbia dijo que "**era mayor que yo unos cuatro años**". Hugo Mariani, músico uruguayo que lo conectó con la N.B.C. en Nueva York, dijo que Gardel le declaró 49 años en 1933. Lo mismo le confesó a su fotógrafo Silva en Montevideo, en el mismo año. Según la revista chilena "Hechos mundiales" (Santiago, 1967), algunos testimonios de su carrera lo muestran actuando en 1901 y 1902, como dijimos en 2.11. Ahorramos infinidad de información al respecto, que hacen tambalear la fecha de 1887 y descartan totalmente la de 1890 para su nacimiento.

3.6. Gardel visitó la concentración uruguaya en el Campeonato del 30. Se dice que también visitó la Argentina. Otros dicen que no lo recibieron por sus declaraciones a "Imparcial". Lo que nadie advirtió, que yo sepa, es que también estaba la delegación francesa y que Gardel la ignoró. ¿Se olvidó que era francés?

3.7 A la muerte de Gardel, el gobierno uruguayo resolvió la "repatriación" de sus restos, disponiendo que la Cancillería iniciara las tramitaciones del caso, según informan los diarios de la época de ambas márgenes del Plata. Las gestiones se interrumpen por las dilatorias de Defino y de Berta Gardés.

3.8Las agencias noticiosas "Havas", "Asociated Press" y "United Press" mencionan a Gardel, a raíz de Medellín, como "cantor uruguayo", incluso en un cable procedente de Toulouse. "La Prensa" y "Noticias Gráficas" de Buenos Aires, también informan que era uruguayo. Las autoridades forenses de Colombia lo nombran como uruguayo, nacionalizado argentino. La partida de defunción expedida por las autoridades colombianas establece: "**Patria: Uruguay. Nacionalizado en Argentina**".

4. Ciudadano legal argentino.

La ciudadanía legal argentina le fue otorgada a quien la solicitó mediante documentación que lo acreditaba como Carlos Gardel, nacido en Tacuarembó, Uruguay, en 1887. En cambio, Charles Romuald Gardés, nacido en Toulouse, Francia, en 1890, no solicitó nunca, que yo sepa, ser nacionalizado argentino.

Quienes crean en la autenticidad y veracidad del testamento ológrafo, no deberán llamar argentino a ese Gardel, porque no existió, ni a Gardés, porque no solicitó serlo. Y le estarán regalando a Francia, tal vez por frivolidad, el mayor cantor rioplatense.

Cómo hemos visto, la vida de Gardel está llena de misterios, desde el nacimiento a la muerte. Somos conscientes de la insuficiencia de este resumen y de sus muy probables errores. Para cubrir el panorama hubiera sido necesario detenerse en la condición de madre o madre adoptiva de Berta Gardés, en la existencia y el destino del verdadero Charles Romuald, en las discretas actitudes del presunto hermanastro del cantor, Carlos Segundo Escayola, fallecido hace pocos años. Hay muchos hilos sueltos, el problema es muy complejo y el espacio muy estrecho. Dijimos que no pretendíamos solucionar la polémica. Es evidente que tal vez nunca pueda probarse definitivamente ninguna de las hipótesis que se manejan. todas presentan sus vacíos, sus dudas, sus debilidades. Habrá que inclinarse provisionalmente por alguna de ellas no por su absoluta certeza sino por acumulación de probabilidades. Yo me inclino por la uruguaya.



Roberto Lagarmilla

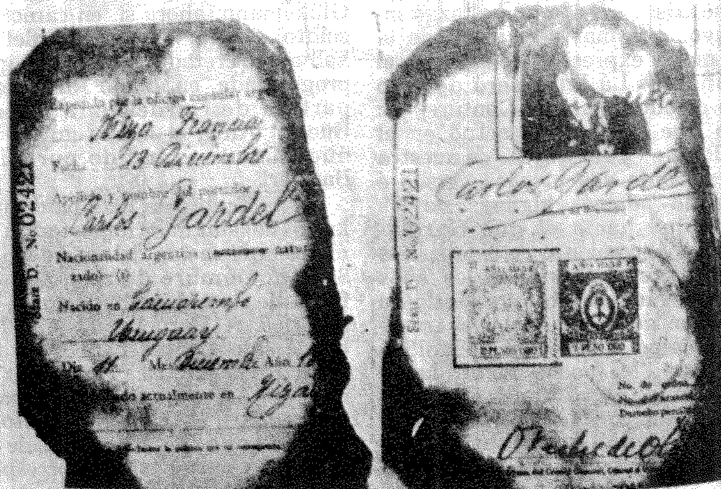
El Gardel que nos perdimos


Perico Bernat, Bonapelch, Gardel, Vergara, caminando por la playa en Montevideo, 1933, con la prestancia de pasear por un bulevar.

Cincuenta años. Esta distancia-tiempo es realmente grande, y puede ir acumulando brumas. Pero sabemos que esa misma bruma, que diluye el detalle menudo, suele realzar lo que verdaderamente es perdurable; y es precisamente en eso donde radica la utilidad de las "grandes distancias". La unánime y profunda congoja que afectó al pueblo, durante los primeros días posteriores a la tragedia de Medellín, podría haber falseado algo la apreciación de las virtudes personales y artísticas de Carlos Gardel. Pero hoy, a medio siglo, estamos sin duda mejor situados para juzgar con la necesaria serenidad. Y sin embargo, ese lento decantar de los sentimientos ha mostrado la perdurabilidad de un concepto popular que arranca desde por lo menos dos décadas antes de la desaparición física del gran cantor. Y me atrevo a pensar que nuestra invariable estima por aquel artista es aún más firme y justificada que en los lejanos días de su esplendor.

En el caso Gardel, esa sensación de grandeza parece el producto de dos importantes y decisivos factores: **los dones naturales** (entre los cuales cuenta su prestancia física, toda ella plena de varonil gallardía y cierta aristocrática reserva, dentro de su generosidad); y la firme **voluntad de superación,** el eterno descontento nacido de la autocrítica, y el constante afán de "merecer la fama" tan legítimamente conquistada. No fue un hombre capaz de "dormirse en los laureles" bien ganados. Y son pocos los que saben que aquel cantor cuya voz rica, matizada y expresiva fluía sin apariencia de esfuerzo, se ejercitaba duramente en la técnica de su arte. Para ello recurría a los mejores medios: recabar consejos y opiniones de grandes maestros de arte vocal, y asistir a los espectáculos de ópera, zarzuela y opereta, donde actuaban cantantes líricos profesionales. Todo lo que le "impresionaba" como bueno, era motivo de constantes interrogaciones a sus "mentores líricos", entre quienes contaba don **Augusto De Giuli,** señera figura de nuestro arte lírico y folklórico, y pedagogo autorizado.

En esa lucha por "merecer la fama", Gardel solía decir que "tenía que justificar la adhesión del público"; rasgo que de por sí define su responsabilidad como creador y como intérprete.



El pasaporte chamuscado que apareció junto a su cadáver en Medellín: "Nacido en Tacuarembó, Uruguay".

Millares de artículos periodísticos, reportajes, anécdotas dispersas y apreciaciones han sido publicadas en casi todo el mundo. Y sin embargo, sólo se cuentan con los dedos de una mano, algunas que se refieren al papel de Gardel como compositor. No debemos buscar en el aspecto técnico, la importancia de su mensaje creativo; relativamente pequeño en número, pero significativo en la historia de la evolución de la música popular rioplatense. Como cantante, era natural que su aporte naciera lógicamente **de la melodía**; y en tal sentido, páginas como **Volver, El día que me quieras,** o **Sus ojos se cerraron,** desbordan los límites convencionales de la canción popular, para pisar el terreno del **lied** europeo o las mejores canciones de Centro y Norteamérica. El aporte gardeliano al tango-canción no debe, pues, buscarse en terreno instrumental y armónico tan brillantemente hollado por Julio De Caro, Osvaldo Fresedo y los maestros que a éstos siguieron en el tiempo. Está, en LA MELODIA; nada más ni nada menos. Pero no olvidemos que MELODIA ES MUSICA.

Nadie duda, hoy, que Carlos Gardel se convirtió, pronto, en el arquetipo de cantor popular. Pero sólo muy pocos pensaron que, dada su increíble flexibilidad interpretativa, que comprendía una extensísima gama de recursos de expresión, podía haber sido un gran intérprete de la música culta. Y al respecto, me siento en la obligación de difundir, por todos los medios posibles, una opinión particularmente valiosa: la del compositor uruguayo **Alfonso Broqua** (1876-1946); autor de "Tabaré", "Poema de las Lomas", obras para guitarra, ballets y la ópera "La Cruz del Sur"... además de muchos tangos y canciones de gran riqueza técnica y expresiva. Alumno de la **Schola Cantorum** de París, dominaba el arte vocal de todos los tiempos; pero reservaba "un rinconcito" de su corazón, para la música popular rioplatense. Pues bien: durante una de las reuniones que Broqua celebraba en su domicilio de París (16 Rue du Pré aux Clercs) quien escribe estas líneas tuvo oportunidad de oír este concepto sobre Carlos Gardel, de cuyo fallecimiento se conmemoraba, ese día (24 de junio de 1937) el segundo aniversario. Mientras los contertulios hablábamos recordando los filmes y los discos de Gardel, Broqua, que nos escuchaba en silencio, aprovechó una tregua en nuestra charla, para afirmar: **"Yo creo que los compositores uruguayos tendremos siempre que reprocharnos el no haber sabido acercarnos a Carlos Gardel... Nos hemos perdido para nuestra causa, a quien hubiese sido, sin ninguna duda, el más perfecto de los intérpretes de nuestra música vocal"...**

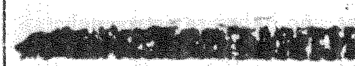
Todos quedamos un poco perplejos ante aquella inesperada afirmación, que dejaba entrever algo así como un terreno inexplorado, un "arte-potencial" en la luminosa carrera de El Mago. Hugo Balzo (presente en esa tertulia) cambiaba nerviosas miradas con cada uno de nosotros. Al salir, todos seguíamos dando vueltas a aquellas palabras insospechadas. Al final, concluimos que el viejo maestro tenía razón... y autoridad más que suficiente para pronunciarlas.

Pues bien: de todo lo aquí anotado, surge un corolario: que —pese a la locución hoy tan difundida— Gardel NO ES un mito. Es **una realidad.** Su prestigio actual no se basa en leyendas orales transmitidas de generación en generación, y carentes de un término de referencia, un documento o una prueba irrefutable. Aunque algo tardíamente en su carrera, Gardel alcanzó a la era del registro de imágenes y sonidos. Si el cine nos lo muestra en su noble estampa humana, también da cuenta de su voz y su arte interpretativo. También logró dejar muchas grabaciones con el método eléctrico (ortofónico); cuya calidad técnica es, desde luego, inferior a lo actualmente posible.

Y se produce entonces lo curioso: si el juicio formado sobre un artista se basara exclusivamente en el dato técnico-documental, sería Gardel el perjudicado. Pero sucede exactamente lo contrario. Grandes cantantes populares vivieron y actuaron en el período histórico de Gardel, y en la época presente.

Y pese a la insuficiencia de los medios físicos de perpetuar voz e imagen, el ARTE de Gardel sale cada vez más favorecido.

El cotejo de Gardel con sus coetáneos y sucesores es inevitable. Mas lo importante consiste en que de tal comparación, Carlos Gardel aparece siempre como el más alto. Descuella entre los mejores, como el pico más elevado de una cordillera. Y si con una sola frase puede sintetizarse esa impresión, parece imposible encontrar algo más perfecto que estas cuatro palabras que el pueblo exclama con rara unanimidad: "CANTA CADA VEZ MEJOR...".

Tres recuerdos

1. En el Teatro Solís.

Mi primer recuerdo de Gardel en vivo es de un concierto de agosto del 28, en el Teatro Solís, al que fui con mi madre cuando yo tenía 12 años. En ese mismo escenario había empezado ya a conmoverme pocos años antes con grandes artistas de música "culta": Rubinstein, Moiszevitz, Iturbi, Manolo Quiroga, Cludio Arrau.

Fue mi primer encuentro con el gran cantor de música "popular". Conocía bien la magia de su voz a través de una vieja "Decca" que teníamos en casa, a la que nutríamos de todos los discos que iban saliendo semana a semana, y que comprábamos en la esquina, en el salón de Bonilla en Sierra y Uruguay: "Barrio reo", "Abuelito", "Adiós muchachos", "El carretero", "Insomnio", "La cieguita", "Piedad", "Noviecita mía", "Ebrio", "Tierra hermana", "Duelo criollo", "Cruz de palo". ¡Qué época, Dios mío!

Gardel cantaba acompañado por dos guitarras. No había amplificadores entonces. Tania una voz que me pareció pequeña como una joya en aquella enorme sala, de un timbre nítido, afinado, pulido, que emitía sin esfuerzo y penetraba por todos los rincones del teatro, que daba justo en el blanco, que cautivaba con naturalidad, que hería con dulzura, con el apoyo de los expresivos gestos de su rostro. **"Ese hombre tiene una lágrima en la garganta"**, diría John Reinhardt, el director de sus últimas películas, cuando lo oyó cantar por primera vez, sin conocer siquiera el castellano.

Aquella tarde cantó "La cieguita" con tanta convicción y ternura que yo, que todavía era un niño, creí que era su propia hija.

2. En el 18 de Julio.

Mi segundo recuerdo es del último recital que dio en Montevideo, antes de su partida sin retorno, en el 18 de Julio, en octubre del 33. Era el mismo Gardel. El mismo carisma, la misma milagrosa voz. Gardel simplemente cantaba, sin forzar ese riquísimo río sonoro, sólo ondulándolo, ciñéndolo a la melodía, acariciando su texto con maestría definitiva. No se enojaba con la letra, como advertía Ayestarán, no caía en el melodrama, no desvirtuaba el espíritu melancólico del tango. Simplemente cantaba, con aquella discreta emoción.

Esa tarde, además de su arte, derrochó simpatía. Cantó "Al mundo le falta un tornillo" con una gracia irresistible. Cuando al final sentenció: "al mundo le falta un tornillo, que venga un mecánico...", y arreciaron los "¿para qué don Carlos?", estalló en el teatro un diálogo festivo entre el cantor y el paraíso en el que la chispa popular dio rienda suelta a su mejor ingenio. Eso era "comunicación". Alguien le gritó: **"Carlitos, vos sos como la Avenida Agraciada, no te terminás nunca"**. Pero se terminó en 1935.

Y un frío me corre por la espalda.

3. El Cerro en el estreno.

El 11 de julio de 1935, 17 días después de Medellín, se estrenó en Montevideo, por primera vez en el mundo, simultáneamente en los cines Rex y Ariel, con entradas numeradas y salas repletas, las películas "El día que me quieras" ("la película que quiero de todo corazón") y "Tango Bar". Yo fui al estreno del Ariel.

Precedida de una tensa expectativa, la película rodó ante un público atento, fervoroso, magnetizado. Mientras Gardel entonaba "Sus ojos se cerraron", corrían las lágrimas y sonaban los pañuelos. Una espontánea ovación coronó su canto y el operador complaciente repitió la secuencia. Hacia el final, Gardel canta "Volver" recostado a la barandilla del barco que lo trae a la patria. Y al terminar la canción, vimos aparecer en la pantalla la silueta familiar del Cerro: Gardel volvía a Montevideo, a su patria.

Yo sé que esta imagen se repitió durante algunos meses en la exhibición de la película en Montevideo. Después, desapareció.

¿Hubo una mano traviesa que la agregó o que la quitó? Creo que ya nunca se sabrá.

J.B. 

Boris Puga

Trayectoria discográfica de Carlos Gardel

Con la muerte de Carlos Gardel, cincuenta años atrás, se quebró el vínculo que el celebrado cantor rioplatense mantenía fluidamente con su consecuente auditorio.

En el futuro solamente se podría apreciar su arte impar a través de sus numerosos discos, o de sus más reducidas incursiones fílmicas. Las generaciones posteriores sólo dispondrían de esos medios para juzgar su obra. Con las naturales limitaciones que implica una grabación de la voz, al no revivir la íntima comunión que brinda la actuación en vivo donde la relación artista - público denota una especial entrega.

A veces se habrá preguntado el lector o el simple aficionado, cuántas grabaciones habrá hecho Gardel. Contestamos esa interrogante: unas mil quinientas. En las que se incluyen repeticiones de títulos y pruebas efectuadas para cada tema.

Y ahora puede surgir otra pregunta. ¿Cuándo grabó su primer disco? Respondemos que, de acuerdo a los documentos y testimonios de que se dispone, su primera grabación fue “Sos mi tirador plateao”, un estilo, con música del propio Gardel y versos de “Juan Torora”, seudónimo del poeta Juan Escayola. Este tema forma parte de una tanda de quince fonogramas efectuados para el sello “Columbia”, en el año 1912, según texto de un contrato difundido no hace mucho tiempo por investigadores argentinos.

En estos discos el propio Gardel se acompañaba sumariamente con su guitarra. El contrato estipulaba cinco años de sujeción a dicho sello. Al parecer no hubo otras grabaciones para dicha marca, que en la Argentina editaba la casa Taggini. Uno de los temas, que sería “El prisionero” (según el contrato referido), al parecer no tuvo tiraje comercial.

Luego vendrá la primera guerra mundial que ha de desestabilizar todo el negocio fonográfico, que se desarrollaba en el Río de la Plata fundamentalmente, con el apoyo fabril de Alemania y Estados Unidos de América.

En abril de 1917, cumplidos los antedichos cinco años de exclusividad, Gardel junto a José Razzano formalizan un contrato con la firma Max Glüksmann, que por entonces editaba el disco Odeón. Se iniciará así una dilatada labor fonográfica para esa etiqueta, que también aparecerá bajo la leyenda “Gardel-Razzano”, “Nacional Odeón” o “Criollo Odeón”. Su vínculo junto a Glüksmann, un pionero de la fonografía argentina, se ha de extender hasta el año 1933. Como se puede apreciar, toda una trayectoria que ha de enmarcar el ascenso y la madurez expresiva del privilegiado artista.

En lo que se refiere a su compañero de rubro, Razzano, de nacionalidad oriental, había registrado con anterioridad una decena de temas para el viejo sello “Era”, cerca de 1910; y poco después una cantidad similar de registros, para la marca “Víctor”, incluso con alguna intervención junto a Francisco Martino.

A partir de 1917, habrá un aporte de significación para la labor artística de los Gardel-Razzano. Será la incorporación del guitarrista José Ricardo, un intuitivo y hábil instrumentista de los géneros populares.

En ese año habrá registros solistas de Gardel, lo mismo que de Razzano, y por supuesto, también en ellos en dúo. Serán todas composiciones camperas, con una excepción: la que señala la grabación a cargo de Gardel del tango “Mi noche triste”. Todo un hallazgo interpretativo, que marca el inicio de la forma y modo expresivo de encarar el tango canción. La letra será de otro auténtico creador, Pascual Contursi, un argentino que hacia 1916 actuó en el “Moulin Rouge” y el “Royal” de nuestra ciudad, cantando sus propios versos e interpretando además algunas de las canciones que hacía el dúo Gardel-Razzano. Era el comienzo de la letrística tal como se desarrollaría en los años siguientes. Gardel había grabado su primer tango, género que con el transcurso del tiempo le resultará ineludible. La música de “Mi noche triste” había sido compuesta por Samuel Castriota con anterioridad, con el título de “Lita”.

En 1919 Gardel graba su segundo tango, “Flor de fango”, también con



No le falta nada de lo que sobra

letra de Contursi, sobre una música de Augusto Gentile compuesta tiempo atrás con el nombre de “El desalojo”.

En octubre de dicho año, Max Glüksmann inaugura la primera fábrica argentina de discos (“The Argentine Talking Machine Works”) en la localidad de San Fernando (provincia de Buenos Aires), con lo cual el comercio de las placas sonoras ha de lograr un buen incremento. Es de hacer notar que, hasta entonces, los discos de Gardel para el sello Odeón, si bien se grababan en Buenos Aires, se fabricaban en la ciudad de Río de Janeiro por parte de la empresa Fred Figner, pionera del disco sudamericano que se había establecido hacia el año 1901.

Rápidamente comienzan a multiplicarse los registros de Gardel solista, y también se puede anotar que el repertorio de tangos sigue en aumento. Razzano ha dejado de grabar como solista a partir del año 1920.

El año 1921 marca otro jalón importante en la fonografía de Gardel. A José Ricardo se le suma, en el acompañamiento, el guitarrista Guillermo Barbieri.

En 1924 se verifica otro hecho de significación. Max Glüksmann inaugura una nueva serie de discos. La misma presenta a Gardel con acompañamiento de orquesta. El marco musical correrá por cuenta de Francisco Canaro. Los primeros títulos en grabarse son “La garçonière” y “Como agoniza la flor”. Luego vendrán “Beso ingrato” y “Oh! París”, que se retirarán de la venta. Poco antes de la partida de Gardel para Europa, en 1925, se registran dos obras más para esta serial. Son ellas: “Perdón viejita” y “Fea”, pero ahora el acompañamiento orquestal corre por cuenta de Osvaldo Fresedo, director recién ingresado al sello Odeón.

A fines de 1925 y principios del año siguiente, Gardel se presenta en los estudios que la Compañía Odeón tiene en la ciudad de Barcelona (España). Allí hará una serie de caras con el aditamento de una guitarra acompañante. La de José Ricardo. Como novedoso se puede precisar que el registro se hacía ya en forma eléctrica, es decir, con micrófono y circuito electrónico.

De vuelta a Buenos Aires, Gardel prosigue con su labor fonográfica para Glüksmann, ahora sí, en carácter de absoluto solista. El dúo Gardel-Razzano había concretado su última grabación programada, en el año 1925, cerca de la partida de Gardel para Europa. En Buenos Aires el marco guitarrístico es nuevamente atendido por Ricardo y Barbieri.

Noviembre de 1926 ha de marcar un logro de singular importancia para la mejor apreciación del arte de Gardel. El 8 de noviembre de dicho año, queda fuera de uso la grabación con bocina o acústica. A Gardel le cabe el honor de haber sido elegido para realizar la primera toma eléctrica (la matriz número uno) por parte del disco Nacional-Odeón. Así registra el tema “Puñadito de sal”, aunque la versión luego no sale a la venta por no contar con el correspondiente aval técnico-artístico. Brevemente Gardel vuelve a hacer unas pocas tomas acústicas, y ya en forma definitiva, el 30 de noviembre, con la interpretación del tango “Ya pa qué”, se incorpora al fonograma eléctrico bonaerense.

Por entonces Gardel está desarrollando una prolífica labor frente a los micrófonos del disco Odeón. Sus grabaciones obtienen un amplio favor popular y su nombre identifica un superior intérprete.

En diciembre de 1927 lo tenemos por segunda vez en los estudios Odeón de Barcelona, donde graba una extensa nómina de obras. Sus acompañantes para la ocasión, han de ser Ricardo y Barbieri. Entre las versiones que realiza, podemos citar “La cumparsita”, cuya toma habitualmente oímos en radiotelefonía. Con anterioridad había grabado dicha página de Matos Rodríguez, con letra de Pascual Contursi, en el año 1924, en toma mecánica.

De retorno a Buenos Aires, Gardel retoma su labor para el surco en junio de 1928. A fines de julio su acompañamiento se amplía a un trío. Ahora, además de Ricardo y Barbieri, se encuentra el guitarrista José Mª. Aguilar. Este terceto además ha de realizar versiones instrumentales para una serie propia que le asigna Glüksmann.

Hay un nuevo viaje de Gardel a Europa para debutar en los estudios de la Odeón de París (Société Anonyme Regor). Allí expone una amplia nómina de páginas del cancionero popular, con el complemento de Ricardo, Barbieri y Aguilar, entre octubre de 1928 y abril de 1929.

Otra vez en Argentina, por junio de 1929, continúa su labor para el disco Nacional-Odeón, pero ahora con dos guitarras: Aguilar y Barbieri. Se ha desvinculado José Ricardo.

El 31 de diciembre de 1929 ha de verificarse el reencuentro fonográfico de Gardel junto a Razzano. Para la fortuita ocasión interpretan dos zambas: “Claveles mendocinos” y “Serrana impía”. Ha sido una actuación fuera del planeamiento editorial de Glüksmann. Serán las últimas grabaciones del dúo, y las únicas eléctricas. Con anterioridad, pero en ese mismo año, Razzano había hecho algunos registros en carácter de solista, con piano y/o guitarra.

Llegamos a 1930. En el mes de marzo Gardel incorpora como marco de sus discos un trío guitarrístico, integrado por Barbieri, Aguilar, y una nueva figura: Angel D. Riverol. También se harán algunos temas con piano (Rodolfo Biagi), violín (Antonio Rodio), y en algunos casos, las guitarras nombradas.

En diciembre Gardel hará un lote de tomas con el acompañamiento de un sexteto dirigido por Francisco Canaro donde se destacan: Angel Ramos (bandoneón), Cayetano Puglisi (violín), y Luis Riccardi (piano). Títulos: “La mariposa”, “Rosas de otoño”, “Senda florida”, “Viejo rincón”.

En mayo de 1931, por segunda vez, lo reciben los estudios fonográficos de París. Figuran como guitarristas acompañantes: Barbieri y Riverol.

En setiembre del mismo año, reinicia su labor grabada en Buenos Aires con diversos acompañamientos. Son ellos: el de un sexteto a las órdenes de Francisco Canaro (“Confesión”); el trío guitarrístico conformado por Barbieri, Riverol y Domingo Vivas, que ingresa al terceto, y la orquesta de Kalikian Gregor (“Déjà”, “Folie”, “Madame c'est vous”, “Je te dirai”). Luego otra vez con Canaro en el mes de octubre (“Taconeando”, “Tomo y obligo”, “Yo no sé qué me han hecho tus ojos”, “Madreselva”).

En julio de 1932, los estudios de Barcelona lo incorporan por tercera vez. Se presenta con el marco de Juan Cruz Mateo (piano) y Solsona (violín). En algunos casos el acompañamiento es de piano y guitarra, siendo ésta pulsada por Iriarte.

En enero de 1933 se inicia su última etapa para Odeón. El acompañamiento corre por cuenta de un cuarteto de guitarras formado por Barbieri, Riverol, Vivas y Horacio Pettorosi que se ha incorporado.

En marzo graba con un grupo orquestal dirigido por Alberto Castellanos (“Estudiante”, “Cuando tú no estás”, “Por tus ojos negros”) y en julio con el mismo director (“Noches de Atenas”). En mayo había hecho su famosa versión del tango “Silencio!...”, con un septeto dirigido por Canaro.

En setiembre de 1933 comienza a preparar los “dúos consigo mismo”, donde Gardel hace la primera voz, con guitarras, y luego se sobreimprime una segunda voz también suya.

El 6 de noviembre del mismo año graba, por su orden: “Tú diagnóstico”, “El tirador plateado” y “Madame Ivonne”, que resultarían los postreros registros de Gardel para el sello Odeón de Argentina.

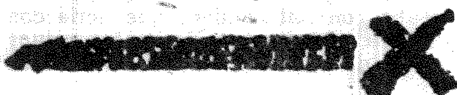
Finalmente vendrá la etapa de Estados Unidos de Norteamérica, en la cual habrá un cambio de sello fonográfico. Gardel pasa a “Víctor”. Entre julio de 1934 y marzo de 1935, ha de realizar sus versiones con el concurso de una orquesta dirigida por Terig Tucci. En algunos temas el marco musical está elaborado por piano y guitarras, o solamente por éstas. Este último es el caso de “Guitarra mía”, donde participan Riverol, Barbieri y Aguilar. Con excepción del tango “Volvió una noche”, son las canciones clásicas de las películas norteamericanas filmadas por Gardel. Su última grabación ha de ser un registro hablado para el Departamento de Exportación de la Víctor americana.

Resumiendo: Gardel dejó grabadas unas mil quinientas tomas de sonido. De ellas unas seiscientas son acústicas. Los títulos diferentes registrados pueden estimarse en unos 768.

A pesar de las numerosísimas impresiones hechas hasta el presente de las entregas de Carlos Gardel, ya sea en 78 r.p.m., como en los últimos treinta años, en microsurco (long play, dobles o simples), todavía existe un elevado número de pruebas sin editar comercialmente. Inclusive hay títulos inéditos, como la marcha “Adelante”, grabada en Buenos Aires, en el año 1925, con las guitarras de Ricardo y Barbieri.

También tenemos incógnitas fonográficas aún por resolver, como es el caso de dos versiones españolas verificadas en Barcelona. Son ellas las matrices So 3821 (año 1925) y So 4634 (año 1928), de las que aún desconocemos su contenido, es decir a qué obras corresponden.

Cada vez que escuchamos nuevas interpretaciones de Gardel, aún de los temas conocidos, dada su renovante forma de encararlos, haciéndolos siempre distintos, es como si el extraordinario cantor volviera a estar entre nosotros, y aquel 24 de junio de 1935, ya tan lejano, fuera un sueño que disipa su voz.





"El zorzal" y el mirlo, en casa de "Perico" Bernat.

Los coleccionistas de discos en el Uruguay

Siempre que ha surgido alguna figura rutilante en el mundo musical —ya sea compositor, instrumentista, cantante, director, etc.— ello ha determinado que aparezcan quienes atesoren sus diversos trabajos artísticos, rivalizando a veces en obtener la mayor cantidad posible de documentos, sean o no los más representativos.

En tal sentido, Carlos Gardel no ha escapado a esa regla.

Han sido —y son— numerosas las personas que han decidido coleccionar sus registros sonoros como fuente permanente de goce espiritual.

A veces se nos ha consultado si alguien tiene una colección verdaderamente completa de las grabaciones de Gardel. Y hemos respondido que ello es materialmente imposible de lograr, (son unas mil quinientas) ya que no todas han tenido tiraje comercial.

Pero sí existen quienes tienen toda la serie de discos publicados en la Argentina (que tradicionalmente se ha tomado como la discoteca maestra), en las tres marcas que editaron sus entregas (Columbia, Odeón y Victor).

Otros, a más de poseer la referida colección, tratan de conseguir todas las pruebas editadas a través de los años en cada disco comercial. Vaya un ejemplo: El disco Nº 18228 contiene los tangos "Fiesta criolla" y "Queja indiana". Pero del primero hubo dos tomas publicadas, que son la **e 1607** y la **e 1607-1**. Naturalmente ellas son distintas.

Es decir que se deben poseer los dos ejemplares para la tenencia de un archivo cabal. Lógicamente aquí ya aparece una mayor dificultad para formar la colección, en razón de ser muy diferentes la cantidad de unidades prensadas en cada caso.

Hay personas que incorporan, además de la serie argentina, las ediciones de España y Francia, fundamentalmente en lo que refiere a las versiones no publicadas en aquella. Pongamos dos ejemplos para aclarar el punto: El vals "Ramona" se grabó en París con dos tomas de sonido. Una se publicó en la Argentina (la Ki 1856-1), la otra solamente en disco francés (la Ki 1856-2). Otro caso: el tango "Pato" no fue publicado en la serie argentina. En cambio se editó en España.

Como se puede apreciar, a medida que se va afinando el coleccionismo las dificultades a superar son mayores.

Finalmente hay quien, con un sentido más preciosista, desea obtener ejemplares de discos de muestra que contienen, muchas veces, versiones no salidas a la consideración pública. Se trata de placas matrizadas, editadas por las compañías fonográficas en tiraje reducido, y que se han fabricado con destino a los intérpretes, autores, editoriales, medios radiotelefónicos, y en el caso de los trabajos a Max Glüksmann, para sus cadenas de cines en la Argentina y Uruguay.

En nuestro país existe un selecto núcleo que ha ido pacientemente, con el transcurrir de los años, formalizando la obtención de la mayor cantidad posible de fonogramas de Carlos Gardel.

En primer lugar hay que citar a Horacio Loriente, estudioso e investigador, de vastos conocimientos en música y poesía popular rioplatense, de reconocida actuación en prensa y radio, propulsor de la serie coleccionista que se ha editado en el Uruguay bajo el sello Odeón con el aporte de su completísima discoteca.

También existen otras colecciones, provistas de excelentes ejemplares comerciales e inéditos, que pertenecen a fervientes admiradores de Gardel. Cabe mencionar los nombres de Luis Aja, Juan Pedro Díaz, Eleodoro Gómez, Alberto Monreal, Andrés Ourfalián, Julio Riela, y Jorge Seijo, quien tiene en custodia la notable discoteca que perteneciera en vida a José Ramón Seijo.

Cabrían más nombres de quienes, tanto en la capital como en el interior, poseen muy buenas selecciones, ya sea en ejemplares originales de época, como en discos long play, o inclusive en registros en cinta magnética.

En este reconocimiento a quienes han contribuido con su esfuerzo, muchas veces económico, a reunir para beneficio de las generaciones actuales y venideras un valiosísimo patrimonio cultural, vaya nuestro recuerdo para otro gran coleccionista, José F. Rodríguez Martínez, que falleciera recientemente a muy pocos días de la conmemoración presente.

• B.P.



El arrabal en Nueva York. Filmación de "Tango bar", en los estudios de la Paramount, febrero de 1935.

Julio Cortázar

Gardel

Hasta hace unos días, el único recuerdo argentino que podía traerme mi ventana sobre la rue de Gentilly, era el paso de algún gorrión idéntico a los nuestros, tan alegre, despreocupado y haragán como los que se bañan en nuestras fuentes o bullen en el polvo de las plazas.

Ahora unos amigos me han dejado una victrola y unos discos de Gardel. En seguida se comprende que a Gardel hay que escucharlo en la victrola, con toda la distorsión, y la pérdida imaginables; su voz sale de ella como la conoció el pueblo que no podía escucharlo en persona, como salía de zaguanes y de salas en el año veinticuatro o veinticinco. Gardel-Razzano, entonces: **La cordobesa, El sapo y la comadreja, De mi tierra.** Y también su voz sola, alta y llena de quiebros, con las guitarras metálicas crepitando en el fondo de las bocinas verde y rosa: **Mi noche triste, La copa del olvido, El taita del arrabal.** Para escucharlo hasta parece necesario el ritual previo, darle cuerda a la victrola, ajustar la púa. El Gardel de los **pickups** eléctricos coincide con su gloria, con el cine, con una fama que le exigió renunciamientos y traiciones. Es más atrás, en los patios a la hora del mate, en las noches de verano, en las radios a galena o con las primeras lamparitas, que él está en su verdad, cantando los tangos que lo resumen y lo fijan en las memorias. Los jóvenes prefieren al Gardel de **El día que me quieras**, la hermosa voz sostenida por una orquesta que lo incita a engolarse y a volverse lírico. Los que crecimos en la amistad de los primeros discos sabemos cuánto se perdió de **Flor de fango a Mi Buenos Aires querido**, de **Mi noche triste a Sus ojos se cerraron.** Un vuelco de nuestra historia moral se refleja en ese cambio como en tantos otros cambios. El Gardel de los años veinte contiene y expresa al porteño encerrado en su pequeño mundo satisfactorio: la pena, la traición, la miseria, no son todavía las armas con que atacarán, a partir de la otra década, el porteño y el provinciano resentidos y frustrados. Una última y precaria pureza preserva aún del derretimiento de los boleros y el radioteatro. Gardel no causa, viviendo, la historia que ya se hizo palpable con su muerte. Crea cariño y admiración, como Legui o Justo Suárez; da y recibe amistad, sin ninguna de las turbias razones eróticas que sostienen el renombre de los cantores tropicales que nos visitan, o la mera delectación en el mal gusto y la canallería resentida que explican el triunfo de un Alberto Castillo. Cuando Gardel canta un tango, su estilo expresa el del pueblo que lo amó. La pena o la cólera ante el abandono de la mujer son pena y cólera concretas, apuntando a Juana o a Pepa, y no ese pretexto agresivo total que es fácil descubrir en la voz del cantante histérico de este tiempo, tan bien afinado con la histeria de sus oyentes. La diferencia de tono **moral** que va de cantar "¡Lejano Buenos Aires, qué linda que has de estar!" como lo cantaba Gardel, al ululante "¡Adiós, pampa mía!" de Castillo, da la tónica de ese viraje a que aludo. No sólo las artes mayores reflejan el proceso de una sociedad.

Escucho una vez más **Mano a mano,** que prefiero a cualquier otro tango y a todas las grabaciones de Gardel. La letra, implacable en su balance de la vida de una mujer que es una mujer de la vida, contiene en pocas estrofas "la suma de los actos" y el vaticinio infalible de la decadencia final. Inclinado sobre ese destino, que por un momento convivió, el cantor no expresa cólera ni despecho, Rechiflao en su tristeza, la evoca y ve que ha sido en su pobre vida paria sólo una buena mujer. Hasta el final, a pesar de las apariencias, defenderá la honradez esencial de su antigua amiga. Y le deseará lo mejor, insistiendo en la calificación:

Que el bacán que te acamala tenga
pesos duraderos,
. . . .que te abrás en las paradas con
cafishos milongueros,
. . . .y que digan los muchachos: "Es
una buena mujer"

Tal vez prefiero este tango porque da la justa medida de lo que representa Carlos Gardel. Si sus canciones tocaron todos los registros de la sentimentalidad popular, desde el encono irremisible hasta la alegría del canto por el canto, desde la celebración de glorias turfísticas hasta la glosa del suceso policial, el justo medio en que se inscribe para siempre su arte es el de este tango casi contemplativo, de una serenidad que se diría hemos perdido sin rescate. Si este equilibrio era precario, y exigía el desbordamiento de baja sensualidad y triste humor que rezuma hoy de los altoparlantes y los discos populares, no es menos cierto que cabe a Gardel haber marcado su momento más hermoso, para muchos de nosotros definitivo e irrecuperable. En su voz de compadre porteño se refleja, espejo sonoro, una Argentina que ya no es fácil evocar.

Quiero irme de esta página con dos anécdotas que creo bellas y justas. La primera es a la intención —y ojalá al escarmiento— de los musicólogos almidonados. En un restaurante de la rue Montmartre, entre porción y porción de almejas a la marinera, caí en hablarle a Jane Bathori de mi cariño por Gardel. Supe entonces que el azar los había acercado una vez en un viaje aéreo. "¿Y qué le pareció Gardel?", pregunté. La voz de Bathori —esa voz por la que en su día pasaron las quintaesencias de Debussy, Fauré y Ravel— me contestó emocionada: "Il était charmant, tout a fait charmant. C'était un plaisir de causer avec lui". Y después, sinceramente: "Et quelle voix!"

La otra anécdota se la debo a Alberto Girri, y me parece resumen perfecto de la admiración de nuestro pueblo por su cantor. En un cine del barrio sud, donde exhiben **Cuesta Abajo,** un porteño de pañuelo al cuello espera el momento de entrar. Un conocido lo interpela desde la calle: "¿Entrás al biógrafo? ¿Qué dan?" Y el otro, tranquilo: "Dan una del mudo... "

"SUR", Nº 223, Buenos Aires, 1953.

Si Lauro Ayestarán y Paco Espínola vivieran estarían seguramente escribiendo aquí. Por eso, también en su homenaje, publicamos las palabras que pronunciaron hace veinticinco años en el acto que organizó el Consejo Departamental de Montevideo en el Teatro Solís.

Lauro Ayestarán

Alcance musical de la figura de Carlos Gardel

En la historia de la música como complejo total del hombre y su cultura, por debajo de la capa culta o erudita, por encima de la capa folklórica, se desliza una música que se ha dado en llamar "popular", incorrecto título, desde luego, porque popular es simplemente "aquello que se populariza", que llega a todas las capas del pueblo y bien sabemos que hay melodías de gigantesca popularidad, productos de la capa su-



Afiche de época de "Tango bar".

perior: una aria de Verdi por ejemplo, o de la capa folklórica: nuestra canción de cuna, el "Arrorró".

De todas maneras, la expresión "música popular" revela la existencia de otra música, que no es la culta, que no es la folklórica. Desde luego que no es una capa aislada: tiene relaciones flagrantes con la música culta y puede engendrar por supervivencia tradicional música folklórica, pero tiene su propio ciclo de nacimiento, crecimiento y muerte.

Y la historia de esa música popular —en realidad una "mesomúsica" como la llama el musicólogo argentino Carlos Vega— en donde nace y florece la figura de Carlos Gardel, no ha sido estudiada en forma sistemática, de donde resulta tan difícil ubicar en ella y medir los alcances de las grandes figuras que mueven sus resortes más misteriosos.

La música popular o mesomúsica es por ahora, como la definición mas sencilla del arte, "aquello que todos saben lo que es". Aunque existe desde siempre, recién ahora el estudioso de la cultura se ha percatado de su presencia y comienza a someterla a un estudio riguroso y sistemático. Y como hace apenas unos años que el investigador ha penetrado en su campo, no ha hallado todavía los instrumentos de medición, porque es peligroso calibrar sus valores con las magnitudes que uno emplea para el arte culto o para el arte musical folklórico.

De todas maneras, uno de los grandes caracteres que llama la atención en el estudio de esa música popular es la amplitud generosa de su campo, la rapidez y eficacia con que se extiende un nuevo pensamiento musical, pero a la vez lo efímero de su vivencia. Unos pocos meses de uso, gastan y agotan una melodía, liquidan la fama de un intérprete. En pocos días un ritmo de danza penetra en todas las capas sociales, en todos los ámbitos de una colectividad. Pero con la misma fuerza con que llega y conquista la plaza, desaparece, se volatiliza. Su extensión parecería estar en razón inversa de su profundidad de penetración y de su conservación en la memoria del pueblo. Una melodía de hace diez años suena mucho más antigua y caduca que un Minué de Mozart del siglo XVIII.

Por eso conviene detenerse pausadamente ante aquellas obras o ante aquellos intérpretes que en este campo de tan veloz y voraz dinámica, resisten el paso de las edades. Por algo el pueblo las hace sobrevivir y para descifrar ese algo, venimos hoy desde tan diversos campos a esclarecer la figura de Carlos Gardel, a pesarlo, es decir a ponderarlo, sin que ello suponga necesariamente elogiarlo.

Veinticinco años marcan el término más generoso de una generación. Gardel se ha proyectado con igual vivencia sobre la siguiente, aquella que no alcanzó a conocerlo personalmente. Este acto de hoy a un cuarto de siglo de su muerte, proclama esta verdad.

Conviene llevar la figura de Carlos Gardel a un plano común a toda suerte de música, al del sonido: ¿qué caracteres sonoros recortaban su figura?

Musicalmente su canto era de una inflexión intransferible debido a su cálido y diferenciado timbre vocal, eso que lo hace detenerse a uno ante su voz y reconocer de inmediato su metal: "¡Gardel!", dice de inmediato el dueño de la memoria acústica más frágil.

Su afinación era perfecta y aunque en el tiempo usaba frecuentemente del "rubato", como corresponde a una fuerte expresividad popular, era riguroso en el ritmo y lo sabía subrayar con una musicalidad certera. Ostentaba una impostación natural impecable, todas sus notas eran llenas y parejas y su voz, de pequeño volumen —lo oí varias veces directamente— corría como un fuego por todo el teatro o el ámbito de una sala.

Cantaba convencido de lo que decía tanto en la letra como en la música. No "se enojaba con el texto literario" como frecuentemente en intérpretes que confunden violencia con convicción. Cantaba con un brío sereno y convincente.

El cantante culto y a veces el popular, conciben el texto literario por un lado y por otro lado las notas; desmontan la partitura en dos invenciones lógicamente relacionadas pero paralelas. Por eso es que a veces se oyen bellas notas y un texto incomprensible o, a la inversa, un claro decir literario bajo una línea melódica inconexa. Como en los grandes cantantes, música y palabra eran en su canto una unidad indestructible.

Pero todas estas condiciones pueden darse en otro cantante y sin embargo con ello no se repite a Gardel. Acaso había otra virtud más secreta: siendo igual a sí mismo, en cada una de sus interpretaciones Gardel creaba distintas condiciones sonoras y servía al texto literario adecuándose a su más entrañable sentido. De ahí su rica y variada paleta. Y ya está dicha la palabra: **creaba**. En su campo, en su cuadro de disponibilidades, era un **creador** y acaso no imponga tanto la admiración y la emoción como el acto verdaderamente imponente de la invención creadora.

Sus creaturas fueron múltiples: ciudadanas y campesinas, tristes y risueñas, serias e irónicas. Tocó en todos los registros del alma colectiva, se ensayó con fortuna en todas las formas melódicas y rítmicas del cancionero. Por eso siempre hay un disco de Gardel para cada una de las horas del día. ¿Qué más se quiere, pues, para explicar su popularidad por ahora no perecedera?


Gardel le canta a la vida. Con los brazos abiertos, firme sobre las rocas de "La mulata".

Francisco Espínola

Un ejemplar humano

El encominar a un artista, frecuentemente se hace preciso dejar un poco en la sombra al hombre mortal que hay en él, cuando no se nos impone la franca necesidad de silenciarlo. Es que, celosos en perfeccionar su arte, muchos olvidan o resueltamente sacrifican la perfección de su alma. En el caso de Gardel, no. Y yo creo que ha llegado la hora de atraer la atención colectiva —porque Gardel es de todos— sobre este aspecto tan importante de su ser, agregando así nuevos motivos a la admiración por este cantor cuya voz, desde hace ya tantos años, buscan en los países rioplatenses hombres y mujeres, niños y ancianos, analfabetos y cultos, atraídos por una tan intensa necesidad misteriosa.

Se ha dicho que la obra de arte "es el lugar de encuentro de dos almas" la del creador con la del receptor. Vivo Gardel y, después, muerto, Uds. yo, por cientos y cientos de miles de seres en esta parte de América, necesitamos oírlo; es decir: encontrarle su alma con la nuestra. A veces, es la pequeña niña quien la conjura con el dial o el disco. Otras, la esposa; otras el padre. Pero, a su aparición, se hace enseguida un intenso recogimiento interior. Y estando muchos juntos, cada cual se empieza a sentir absolutamente a solas con Gardel. Y no meramente escuchándolo. Algo de nosotros —digánme Uds. si no ocurre así—, algo imposible de definir pero que llega de lo más íntimo nuestro, empieza a su vez a decir no se sabe qué, y que nos hace bien al decirlo, sin embargo. Y eso va a unirse en la mitad del aire con la canción que nos llega, para refluir hacia nuestro oído y hacerse escuchar también él en nuestro corazón, iluminándolo con nuestra propia luz, logrando lo que Du Bos señala función del arte: el que "la vida tome conciencia de sí misma".

Esto no puede deberse exclusivamente a una excelencia de facultades físicas —en el caso de Gardel excepcionalmente adecuadas, tal vez como jamás, al género que cultiva—, por más que ellas sean conducidas por una finísima sensibilidad y un real talento. (Gardel era inteligentísimo). No. En él hay otra cosa más: un temple moral extraordinario, asistido por una voluntad inflexible, que cela detrás de aquella sonrisa y aquellos ojos alegremente bondadosos. Sí, un elemento que está presente y decisivamente actuante en el arte de Gardel es la alta calidad moral de su espíritu.

Para darnos bien cuenta de esto pensemos en el fin de su niñez y en su adolescencia; en esos años donde, precisamente, cuaja y queda fija para siempre la personalidad. Ellos transcurren en ambientes que yo bien conozco porque los amé mucho y no los olvidé jamás. En esos medios, por múltiples causas, y no todas negativas (a veces por aceptación casi evangélica de las debilidades humanas; por ternura piadosa —el amor en último término es compasión—) allí, por un cúmulo de circunstancias, digo, no obra con energía bastante una presión ambiental que contenga y atenúe el desarrollo de nuestras inclinaciones anti-sociales, las cuales van desde la ordinariez de sentimientos y de expresión hasta las desviaciones de la conducta. Debido a esto, allí es más fácil el deslizamiento de nuestra naturaleza hacia planos donde la conciencia, a lo sumo, ya sólo logra, después, en su importancia, amargar una vida, sin timonearla, ya. Gardel creció y fue desarrollando su espíritu como esas hermosas flores de las chacras, sin que nada negativo se le incorporara; pero, como con intensa sed —el amó hasta su muerte todo aquello, y el amor es una sed— pero como con intensa sed nutriéndose, digo, de la pureza originaria del hombre que allí, precisamente en los planos sociales más relegados, fluye a flor de piel como asimismo a flor de piel fluye también el mal. Yo no creo que Gardel haya tenido desde el principio sentido claro de lo que llegaría a ser como cantor puesto que, previamente, él debió ir descubriendo en qué consistía lo que estaba cantando y cuáles eran sus posibilidades personales y las del género; pero estoy seguro de que, desde casi todavía un niño, sí tuvo conciencia de cómo debe ser un hombre.

Entre tanto francamente en la adolescencia —reparen bien—, las sirenas de la vida bohemia (tan subyugantes para el alma juvenil, máxime para quien, como él, podía sentirse tan libre, atado sólo a la relación de su madre, tanto más débil y condescendiente cuanto más maternal) las sirenas de la vida bohemia le cantaron inútilmente. Ya no su conducta, —no bebió, no frecuentó las carpetas, él no fue gigoló— no ya su conducta, ni se contaminó siquiera su lenguaje con la grosería, con lo guarango, con lo procaz. Y sensible desde su iniciación al misterio maravilloso de la palabra que le volaba en las alas del sonido musical, la trató con una atención entre nosotros insólita, a fin de que al expresarla se mantuviera ella en su prístina integridad. (Tal vez no haya en lengua española un actor o cantante que supere su escrúpulo en la articulación de los vocablos).

Más tarde, triunfador en cada medio ascendente en que actuó, no se sometió a la sensibilidad de ninguno de ellos. Los sometió a todos. Pocos hombres conozco yo que hayan cambiado menos. En él no hay cambio, hay evolución. Y ésta sí, incesante hacia el perfeccionamiento del artista y del ser entero.

Como hombre, no debemos olvidarlo cada vez que le oímos, se enriqueció en pocos años y no fue, sin embargo, un nuevo rico. Contrajo espontáneamente amistades con integrantes de las clases más elevadas en lo político, en lo social, en lo intelectual, en lo artístico, lo que en sus años del suburbio ni siquiera pudo ocurrírsele que le sucedería; pero no sólo no negó, es que no olvidó jamás a sus primeros, modestos amigos de los conventillos y de los cafetines. Ninguno de los que le hicieron nacer alguna vez una sonrisa dejó de hallarla idéntica en sus labios cuando fue célebre, vivía a lo grande y era dueño de una fortuna que crecía sola. Fue generoso no sólo de su dinero; él tuvo la suprema generosidad del corazón. El rico, y él o ella, pobres. El, famoso, y, los otros, oscuros. El, puro; el otro o la otra, a veces, de conducta no muy edificante, cuando no reprochable, derecho. ¿Qué importa? Como el personaje de una novela rioplatense, Gardel debió de decirse en muchas ocasiones en el fondo de su alma:"¿Si Dios Juzga, a qué juzgar los hombres? . Sólo a un ser juzgó Gardel, y constante e inflexiblemente: a él mismo. Como artista y como hombre. De tal modo se juzgó y se obedeció, que llegó a hacer de él esa criatura maravillosa; tanto, que es posible que cuando vivía, la gente no pudiese discernir bien si lo que quería era estar frente a él para oírlo cantar o si quería oírlo cantar para tenerlo presente.

Como artista, Gardel perfecciona el canto rioplatense buscándole la raíz escondida y hasta entonces no revelada por nadie, guiado por un instinto estético genial y sordo a las solicitaciones de toda índole, —tengamos esto bien en cuenta— que más que a nadie asaltan, precisamente, a los artistas de extracción popular. Sonriente siempre, con su bondadoso mirar, Gardel cantó en los ambientes en que al principio actuó —el cafetín, el stud, el conventillo, y seguramente ¿por qué no; el prostíbulo— sin obedecer al gusto por lo sensiblero, sin entregarse al regodeo con el burdo remedo de la tosquedad criolla y de su expresión bárbara. Las canciones nativas, el tango, luego, surgieron de sus labios con un decoro espiritual que hizo subir de inmediato el nivel apreciativo de los auditorios de los suburbios de las grandes ciudades del Río de la Plata. Y cuando llegó a planos sociales más prestigiosos, no sintió, como tantos, la ambición de adaptárseles hasta la hibridación de su arte; no lo tentó el deseo de ofrecerles géneros de la canción a los cuales la inmensa mayoría consideraba superiores (y adviertan que todavía en ese entonces se trataba de hacer efectiva perentoriamente la paga para subsistir). Se impuso con lo suyo, esencializándose cada vez con más ahinco, llevando al máximo sus posibilidades para atender al ritmo, al tratamiento de la melodía, a la revelación del más mínimo matiz de intención creadora, al punto de que, en los problemas ya de orden más complejo que presentan las letras, ninguno de los famosos recitadores cultos que he conocido, consiguen como él revelar, mediante una penetración estilística sorprendente, todos los valores del texto. No es sólo la intuición la capaz de permitir esos resultados. Hay un minucioso estudio previo de cada cosa que interpretaba Gardel. Y esa pulcritud en el enfrentamiento con sus canciones es la de todos los actos de su persona, porque todo lo suyo es dócil a un imperativo moral que no distingue entre arte y vida.

Gracias a la admiración que provocó, ennobleció estéticamente a las barriadas suburbanas al hacerlas más exigentes —ya éstas no se contentaban con poco— y al convertirles por eso en un acto grave el acto de escuchar. Y a las otras clases sociales les metió en el alma el campo y el arrabal de donde provenía.

Les presentó la existencia dura y la expresión maleva; el drama humano y rachas sencillas pero límpidas de tierra adentro. Así, bajo el sortilegio de su voz, sus nuevos auditores del Centro olvidaron un poco el español castizo, el francés y el italiano (el inglés no había llegado, aún) en que acostumbraban oír y también entonar sus cantos preferidos, para irse sintiendo todos hijos de una santa tierra común que, bien se ve también por esto, no divide un río. Pronto, ya la joven aristocrática no se limitaría sólo a atreverse a danzar el tango, impuesto cada vez más por los conjuntos orquestales que ascendían a los salones y que estaban operando con sus modestos bártulos una aproximaciín de espíritus por encima de las barreras sociales, aproximación que en América el arte grande no había podido lograr sino en contados casos. Esa niña mimada por la vida, bajo el influjo del arte de Gardel, también experimentó, a solas, la necesidad de ponerse delante, en su imaginación, y de contemplarlo, un mundo tan próximo que habría podido tocarlo, y las características de cuyos seres ni siquiera sospechaba, sin embargo, sintió esa necesidad y, para satisfacerla, a solas, dije, en la intimidad de su ser, tarareó o resueltamente cantó los cantos de Gardel. La muchacha estudiante, la joven obrera, la empleada —no imagino, estoy seguro— desde su pureza empezaron a mirar con ojos graves y ensimismadores, no con los mismos de antes, a la joven giranta cuando, por la calle, les cruzaba al lado como infortunada mariposa entre las ráfagas. Y, misteriosamente, la obrera, la empleada, la estudiante, la chica bien se encontraron más serias y más justas, se sintieron, por ende, mejores. Sí, el realismo de la letra tan magistralmente cantada hizo que parte considerable de los tangos obrara como ventanas abiertas a un mundo de seres de cuya intimidad la mayoría ciudadana no tenía ni noticias. A influjo de la voz de Gardel, tan conciliadora por otra parte, en su nobleza —el timbre, el timbre sólo de Gardel ya es solidario como ninguno—, a influjo, digo de esa voz, sus canciones consiguen que los grupos sociales enriquezcan su experiencia humana. Día llegará en que esos grupos han de chocar hasta la iracundia o armonizarán hasta adelantar el futuro. Pero lo cierto es que Gardel contribuyó y sigue contribuyendo a extender nuestro ámbito solidario. De ahí, creo yo, ese cariño que integra, sin falta



Un programa para la historia: la primera actuación del dúo Gardel-Razzano en Montevideo.

en todos ¿no es cierto? nuestra admiración por Gardel; cariño, es decir: modo delicadísimo de asomar la gratitud. Gardel, con inocencia, tal vez sin él mismo darse bien cuenta; pero, eso sí, gozando en hacerlo (se siente que Gardel es dichoso cuando canta aunque deba llorar entre sus guitarras) Gardel provoca en nosotros, bien lo sienten Uds. "un acrecentamiento de dulzura, un acrecentamiento de luz, un acrecentamiento de vida, un acrecentamiento de simpatía . Y estas palabras son las que emplea Mathew Arnold para definir las características esenciales de la cultura. Por eso, porque la acción de Carlos Gardel resulta mucho, mucho más importante de lo que al principio se supuso, es que el Municipio de Montevideo le rinde hoy homenaje, y, ex-profeso, desde el teatro de tradición más ilustre del país.

Terig Tucci, músico argentino, director de orquesta, arreglador. Colaboró en la musicalización de las películas "El día que me quieras" y "Tango bar".
Transcribimos un fragmento del artículo de Rubén Pesce sobre la evolución artística de Carlos Gardel que recoge algunos de los recuerdos de Tucci.

Terig Tucci

El piano de papel



Una amistad entrañable: "El Mago" y "El mono". "¡Leguisamo solo!".

"Su método de composición consistía en improvisar con su canto una frase melódica sobre alguna línea poética que Le Pera le suministraba. Gardel urdía mejor su melodía cuando se encontraba con una bella frase como... 'Golondrinas de un solo verano', 'El día que me quieras' o algo similar. Tratando de obviar su imposibilidad de escribir música, concebimos un sistema de simple anotación que, si bien, lejos de ser perfecto, ayudaba a nuestro artista a retener los frutos de su inspiración.

Gardel tenía la costumbre de buscar en las teclas del piano —él favorecía las teclas blancas— las notas de su canción, un fragmento, generalmente tres o cuatro compases. Al encontrarlas colocaba en ellas pedazos de papel dispuestos por orden alfabético. Por ejemplo: comenzaba con la primera nota de la melodía y le pone la letra A; a la segunda nota, la letra B; a la tercera C; y así sucesivamente. Para determinar la duración de las notas maquinábamos un sistema con números: una semicorchea llevaba debajo de la letra el número 1; una corchea, el número 2; una negra el 3 y una blanca el 4.

Hicimos un poco de práctica en el piano hasta que Gardel comprendió perfectamente el sistema. De allí en adelante, todas las mañanas al llegar a su casa, encontraba el piano "empapelado" con alguna melodía que se le había ocurrido la noche anterior y que, dicho sea de paso, ya se le había olvidado, pero que podíamos evocar ahora por medio de nuestro sistema. Gardel estaba encantado con la sencillez de este método de anotación musical. Era rara la mañana que no me encontrara yo con el piano forrado de papel. Como es de suponer, la mayor parte de estas melodías se desechaban por una causa u otra. La melodía que la nocne anterior le había parecido un hallazgo, unas pocas horas después resultaba trivial.

Una mañana me encontré con el estribillo del tango **Volver**. Gardel lo había anotado de esta manera: A. B. C. D. E. F. G. H. I. etc....

2. 4. 1. 1. 2. 1. 1. 1. 2. ...

la cual corresponde a esta anotación musical:

A	B	C	D	E	F	G	H	I
2	4	1	1	2	1	1	1	2
Vol	ver	con	la	frente	mar		chi	ta

Desde luego, nuestro objeto no era proponer un nuevo sistema de anotación musical, sino simplemente proporcionarnos un método para poder identificar más tarde la melodía. Y el sistema, imperfecto como era, satisfacía nuestro propósito. Otras canciones de Gardel que vieron su luz primera con este método, fueron: **Lejana tierra mía** y **Arrabal amargo**, de **Tango Bar**; y **Apure delantero bu°y**, de **Cazadores de estrellas**.

No terminaba aquí, sin embargo, la labor de composición. Lo que se había logrado hasta ahora era solamente un motivo, el germen de una idea. Faltaba aún desarrollarla, sacarle el máximo partido posible dentro de la unidad, simetría y contraste, según los principios de estética musical. Nunca como en estas labores se puede aplicar con más justicia el dicho norteamericano que mencionamos antes: 'Una buena obra de arte es el producto del 10% de inspiración y el 90% de transpiración .

Este fue particularmente el caso de la canción **El día que me quieras**. El metro heptasílabo con que se inicia el refrán: 'El día que me quieras,/ la rosa que engalana , se repite catorce veces en el curso de la canción; a pesar de que ésta posee un interés melódico singular, ello no es suficiente para ocultar su pobreza rítmica. Gardel advertía la deficiencia, la monotonía desesperante que resultaba de la múltiple repetición del mismo metro. Le Pera nos salvó del atolladero escribiendo unas líneas en verso libre para el final. Esta larga frase, añadida a los versos de tres líneas de la primera parte, rompe la monotonía de los heptasílabos, redime la canción y la transforma en una pequeña joya musical.

Cuántas veces, en sus horas de febril creación, de triunfos e incertidumbre, aquilatando sus últimos esfuerzos, encontrábamos a nuestro artista desalentado y oprimido por la duda. Afortunadamente, su capacidad infinita de laboriosidad, y su infalible arbitrio artístico le conducían inevitablemente a escoger lo superior o desechar, todo aquello que pudiera tener aun la más leve marca de puerilidad.

Nosotros, los que hemos sido partícipes de sus emociones e inquietudes, recordamos reverentes estas pruebas inequívocas de su genio. Un don que sólo Dios puede conceder.

La última película de Gardel, **Tango Bar**, contiene dos hermosos tangos: **Por una cabeza** y **Arrabal amargo**, éste con evidente parentesco, en letra y en música, con **Melodía de Arrabal**, aunque más refinado, menos "arrabalero", matizado con el lirismo de **Soledad**, el todo identificándose como un auténtico producto gardeliano. Gracias a la ductilidad que tiene nuestro tango, Gardel logra un acierto musical con los dos temas de **Por una cabeza**, tan adecuados a la letra. Y aquí conviene trascribir esta anécdota contada por Tucci:

"Suena el teléfono a las tres de la mañana. Medio dormido levanto el receptor y oigo la voz de Gardel que me dice con evidente satisfacción:

— Che, viejo, acabo de encontrar una melodía macanuda para el tango **Por una cabeza**.

Y procedió a cantármela ipso facto. No sé si sería porque todavía no me había despertado del todo, que al oír por teléfono el fruto de su inspiración, ni la melodía ni la letra me hicieron mucha impresión; y así se lo dije. Algo amoscado, Gardel me contestó con su fina ironía:

— Mirá, Beethoven, vos te quedás con tus corcheas y semifusas; pero no te metás conmigo en asuntos de "matungos .

Carlos Héguy

Gardel y Discépolo

El fraseo melódico de Gardel.

El tango, ese término oscuro (en la década del 10), dejó de ser aquello que en el Río de la Plata revoloteara indistintamente sobre ritmos africanos y europeos; su variación semántica le otorgaba la dimensión de símbolo: una solución ecléctica, un sincretismo que lo colocó en la esencia del quehacer rioplatense.

El canto lírico, el payador orillero y el ritmo afroespañol se entretejían hasta culminar en una voz de cadencia melancólica, el fraseo gardeliano.

Cuando Gardel encarnó la figura del juglar de los bajo-fondos, iniciaba una temática auténtica en la cinematografía argentina sintetizando elementos no solo hispanos sino el cosmopolitismo afroeuropeo propio de estos lugares, y comenzó a perfilarse como arquetipo del hombre rioplatense, siendo su voz desde los primeros años de la década del 20 la nueva forma de la música popular rioplatense. El modelo de donde el instrumentista calcaría la ejecución.

Tanto desde la armonización orquestal (Canaro, De Caro, Fresedo, Cobián, Vardaro) como desde los bandoneones (Maffia, Ortiz, Minotti, Di Cicco, Laurenz) se ponía punto final a la interpretación habanerada del tango primitivo.

La melodía, su voz, era el instrumento básico que había encontrado el tango y la guitarra, su obediente seguidora. Lograr con ésta una homofonía era su ideal. No aceptaba la elaboración armónica o la toleraba como irremediable evolución (Terig Tucci menciona las dificultades de Gardel para lidiar con la orquesta). Y el tanto orquestal nacía como transcripción del canto popular para los instrumentos. Canto y música evolucionaban paralelamente. En cuanto al empleo del contracanto a menudo por él utilizado, no surgía de un estudio de la escritura musical sino de su oído polifónico que captaba globalmente las consonancias melódicas.

El canto de Gardel era el ordenamiento de una realidad hasta entonces inaprehensible para el rioplatense: lo rioplatense propiamente dicho. Marcaba el principio de algo. Buenos Aires y Montevideo encontraban su origen: "... **una aproximación de espíritus por encima de las barreras sociales, aproximación que en América el arte grande había podido lograr en contados casos...**" (Paco Espínola).

Avalado por el avance tecnológico (fonógrafo, cine, radio), el canto de Gardel Santos Vega el sobrevivía en las victrolas y galenas. El tango convertía el suburbio en un paraje para la evocación. Si retrocedemos, la primitiva música y la letrilla ignoraban la nostalgia: "... **los compadritos de Villoldo no sabían sufrir...**" (J. Gobello). Si atendemos a la nueva letra veremos plasmarse un auténtico movimiento literario con influencias romántico-modernistas, un sturm und drang rioplantese. Muchos saineteros abandonaron la zarzuela para componer letras y músicas para el cantor.

La declinación de la originalidad estética en el tango.

No exagero al afirmar que la muerte de Gardel puso fin a una época de equilibrio emocional, e inicia otra de incomprensión del valor del tango. Sus tangos comenzaban a ser juzgados desde una perspectiva moral, una interpretación errónea de su arte, desconocía su carácter estético. Todo ataque a Gardel desde el punto de vista moral o social, lo era contra el tango-canción. Esto se hacía palpable en el cine, en donde la declinación de su arte tendría sus primeros resultados.

Desde el importante diario argentino "La Nación" (noviembre 1934) el periodismo local, incapaz de discernir claramente entre el ideal artístico y el valor moral criticaba ácidamente la temática argumental de "Cuesta abajo" (Gasnier 1934), proponiendo superar la letra del tango a la que calificaba de anacrónica.

Gardel se hace eco de ello y decide hacer un giro en la temática de sus films, reconociendo "**no reflejar la realidad actual**", palabras de su guionista Lepera a periodistas de "La Nación" en Long Island, "**... ya vendrán nuevas etapas**" y "**Cuesta abajo pasará al olvido**", confirmaba Gardel a su apoderado en Buenos Aires.



El dúo Gardel-Razzano, que transformó a "El Morocho" en "El Mago".

El estilo de la nueva etapa cinematográfica se iniciaba con "El tango en Broadway" (Gasnier 1934), con un Gardel hablando en perfecto inglés, y seguía con "Cazadores de estrellas" (Norman Taurog 1935), cantando también en inglés el estribillo de un tango. Seguía luego con tangos arrancados de su persona y colocados en un escenario aparte del argumento central de sus films. Lepera indicaba a Gardel abandonar la imagen del cantor del arrabal y representar a un chansonier internacional apto para la divulgación universal, "**... que reflejara una nueva realidad argentina...**"

Mientras tanto en Buenos Aires, Libertad Lamarque era extraída de todo contexto arrabalero y convertida en mensaje moral de "**la Argentina redimida de la ignominiosa glosa de tango**".

Aún así, después de su muerte, el cantor era convertido en hijo directo de la marginalidad. Desconociendo su valor artístico, en 1936, Monseñor Franceschi, sostenía que el amoralismo de Gardel era la destrucción del edificio social entero. Sebreli: "**un símolo de desechos sociales**", Noemí Ulla: "**su único medio para consagrarse era su protesta arrabalera**" y Matamorro: "**Gardel fue sinónimo de biografía lumpen, un marginado sin ocupación**".

La prosa actualista.

Al morir Gardel, tanto el desarrollo de la letra como la evolución de la orquesta en el tango, fueron testimonios de ese declinar de la originalidad estética.

El contenido de la nueva letra expresaba esa retórica del tango, y tenía en Enrique Santos Discépolo a su heraldo: hacía de la exageración y la acusación ética un nuevo lenguaje.

Perfilado desde la década del 20 como precursor de un nuevo tango, que sería el de la "generación del 40", obligaba a que la letra imperara sobre la música, quedando ésta modelada por la pesadez del sentido. Más que un creador fue el portavoz del nuevo clima; muerto Gardel este hombre pasaría a un primer plano. Mientras Gardel cantaba a la nostalgia, él, un espíritu opuesto, cambiaba el camino del canto a lo perdido, sustituyendo aquella melancolía radical por una cosmovisión desesperanzada, donde "**Todo es mentira y nada es amor**" (Yira yira 1930).

Su forma de concebir el tango chocaba con la propia esencia del mismo. Tanto que reconocía en sus "Memorias" que lo que hacía no era lo que el público estaba acostumbrado a escuchar. La nostalgia, ese sentimiento radical, comenzó a interpretarse como incapacidad para afrontar el presente. El compadrito, el malevo, fueron entendidos como síndromes de machismo. La viejita, una manifestación endémica del complejo de Edipo.

Fue así que huir de lo trillado evitando la expresión lunfarda, el farolito, el arrabal y todo parisino sueño de novela, eran fines de su prosa, incomprensiva de todo tono recordativo. (Si bien hay letras que podrían desdecir esto, sostengo que no son representativas de la temática del autor: "El choclo", "Cafetín de Buenos Aires").

El aniquilamiento total del compadre, esa figura costosa de la nostalgia, fue consumado en "Malevaje" (1929), sometido a la burla y al escarnio y era convertido en la verdadera imagen del anti-héroe.

Creer que la letra clásica pretendía expresar la realidad vigente en su momento fue el gran malentendido: el arrabal fue pretexto poético no comprendido por Discépolo. El suburbio era un reducto para desarrollar la nostalgia. La temática tanguera no fue modificada como pensó porque hubiese terminado la época del arrabal; había otra razón más profunda y por él desconocida: porque el rioplatense dejó de imaginar.

El anacronismo fue una necesidad del tango, pero aquella letra hacía del pasado etapa superada; el tango moría en la problemática actual. La gran cosmópolis, la muchedumbre y todos sus males se introducían en el tango. Un sentimiento de falsa grandeza transformaba la vida porteña "**sagrada y sencilla como una oración en un bárbaro horror de problemas que atora las venas y enturbia el honor**" (Secreto 1932).

Su letra creó escuela que cultivaría tanto el mensaje profundo como la temática actual (Homero Expósito, José M. Contursi, Eladia Blazquez, Horacio Ferrer, María Elena Walsh). Mientras poetas natos de veta nostálgica como Catulo Castillo y Homero Manzi se vieron envueltos por la fuerte corriente discepoliana.

La complejidad armónica en el tango.

El proceso de complejidad creciente hacia la década del 40 en la orquesta de tango indicaba la versión musical de la retórica literaria.

Como única sobrevivencia del accidente de Medellín, la orquesta siguió manteniendo el fraseo gardeliano, siendo en la armonía donde paradojalmente se conservó su arte musical. El tango instrumental sustituía el canto de Gardel y le imprimía un desarrollo elaborado en la composición. La música popular argentina nacía ahora en el conservatorio musical y de allí al Moulin Rouge o al Marabú.

Dentro de este movimiento postgardeliano se destacó Aníbal Troilo, ejecutante de la orquesta que en 1930 dirigiera Discépolo, viendo en éste a su maestro y juez. De él heredó la emoción del recargo. Siendo más tarde caudillo de las orquestas del 40, introducía un nuevo miembro: el orquestador. La música debía ser algo trabajado minuciosamente. De su orquesta surgía en 1945 otro bandoneonista, Astor Piazzolla, que en Estados Unidos se iniciara acompañando a Gardel "**... fue el primero que me enseñó a tocar el tango como se debe hacerlo...**" Continúa la creciente complejidad incorporando la dodecafonía, el politonalismo, fuga, contrapunto y polirritmia. Tanto en Troilo como en Piazzolla la orquesta fue el eco lejano del fraseo melódico de Gardel, el recuerdo de su canto.

"**Cuando formé mi orquesta** —decía Troilo evocando sus comienzos— **mi ambición era muy definida: que los instrumentos frasearan en conjunto a la manera de Gardel**".

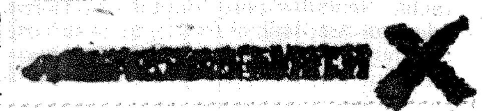
Medellín, frontera de dos épocas

La muerte de Gardel fue el fin de una época en la cual el cantor había templado el equilibrio emocional. La irónica sonrisa había sido el esfuerzo de un pueblo por encontrar su originalidad local. Su desaparición comenzó a regir de manera contraria el destino del sentir popular. Su muerte representó el comienzo de otro tiempo y por mera mecánica social no se reconocía la conclusión de un tiempo propio; en su lugar se armó por automatismo colectivo, otra época, otro tiempo que misteriosamente tomaba como referencia aquel hallazgo original.

La "dorada década del 40" no fue más que un recuerdo, la prolija instrumentación, la letra inspirada, tenían su origen en la época anterior. La calidad vocal caracterizó a muchos cantores de tango, mas una aspiración inconsciente se albergaba en todos ellos: ser como Gardel.

El tango moría definitivamente el 24 de junio de 1935. La letra nostálgica lo vio nacer y la prosa discepoliana lo hacía morir en el mensaje de una problemática de gran urbe.

Pese a todo, frondosa bibliografía agotaba sobre Gardel el enfoque psicológico o el aspecto político o sociológico. De él se escribió más que sobre cualquier pensador o poeta. Su presencia se mantuvo en homenajes y recordaciones porque fue un lugar en donde el rioplatense sospecha reiteradamente su individualidad. De ahí, la importancia de su voz que más que un canto fue un camino.



Jorge Sclavo

¡Andá a cantarle a Gardel!

No se trata de si Gardel está vigente o no (Faltaba más. Ni que fuera el Reglamento de Marcas y Señales). No se trata de si el tango está vigente o no. (Faltaba más. El tango está muerto. Lo dejamos morir. Lo asesinaron sus propios clichés,un camandulaje de letristas trasnochados y otras tantas editoriales mercenarias. Eso por no hablar de esos cementerios de elefantes que son los programas de tango de TV y la cadena de novias, viudas y entenadas de Gardel que escriben año a año, cada junio, tal como lo hacemos nosotros, sobre el glorioso Mago. Cada mañana lo entierran locutores insomnes que repiten sus programas justo a la hora en que Gardel se acostaba para que los laburantes repasemos, mate por medio, nuestros viejos sueños incumplidos).

Se trata sí de que Gardel es un mito. Y el tango otro. Ambos murieron y —esto es lo maravilloso— existe la voluntad de conservarlos. Gloriosos mitos que nos hacen también elefantes moribundos aristocráticos de esencias culturales olvidadas. Orgullosos y falsos malevos, taitas, guapos que soñamos con haber muerto peleando en una esquina del Sur (tal como dijo el ciego que espera el *Nobel* y escribe, escribe, escribe sentado en el umbral).

Se trata de que el Mago se murió, como tantas otras cosas, como los Olímpicos del 24, 28 y 30, como "18" con árboles. Y así y todo tenemos la voluntad de que siga vivo. Es cierto que por algún resquicio de nuestra asquerosa memoria se cuela siempre. Hasta cuando no lo escuchamos a él, que es de las tantas trampas que nos suelen tender los mitos. Cuando escuchamos Troilo por ejemplo. ¿Acaso el Mago no inventó a Troilo? El Gordo ¿no frasea como Gardel? ¿Qué pasa con sus cantores, sus violines, todo su fueye? ¿Qué pasa con todos aquellos que pisaron sobre y junto al gordo enorme y siguieron caminando tangos? ¿Qué pasa con nosotros nomás, los humildes obreritos del mito?

¿Quién de nosotros no canta como Gardel (ayudados, eso sí, por las milagrosas resonancias del baño)? ¿Quién de nosotros no fue Gardel? ¿No es Gardel? Los mitos como él los hacemos entre todos, todos los días, con las pequeñas cosas que sólo pueden ocurrir todos los días. El mito, luego, las canta y las agranda como para que nos reconozcamos en ellas.

Unas veces le es fácil y en otras no. A veces le lleva tiempo penetrarnos. Porque no es verdad que Gardel canta mejor cada día que pasa, lo que ocurre es que nosotros lo oímos mejor. Apreciamos mejor su calidad de decir, esa aventura suya de cada frase y su acentuación sutilmente desequilibrada. De odiar a los guitarristas, pasamos a tenerles lástima y nos mentimos —además— que no importan las 400 letras horribles que cantó el Mago, sino cómo lo hizo.

Y "andá a cantarle a Gardel

Esa frase contrariando su filiación despectiva contiene un verdadero homenaje, un definitivo resumen. Nadie cantó el tango como él. Nadie dijo el tango como él. Nadie pudo desafiar el ridículo tan impunemente como él. Aún cantando las más cruentas letras, o disfrazado con un piyama de cosaco o remolcando a aquellos guitarristas cuyo único pecado —pobres— era estar 20 años atrás de la expresión gardeliana.

A 50 años de su muerte, un veterano, me confesó el otro día algo que me aterrorizó: "—Sabés. A mí no me gusta el tango. A mí me gusta Gardel".

Me sobrecogió. Sobre todo porque ya me habían dicho eso mismo, pero de Piazzolla. Y Piazzolla era el pibe aquél que debutó con Gardel en 'El día que me quieras' hace precisamente como 50 años.

Me vino una depresión, una falta de fe en el género humano en general y en el tanguero en particular ¿Cuándo se avivarán de que el tango es una esencia y no una forma? me dije.

Y le dije:

— "¡Andá a cantarle a Gardel!

Renée Pietrafesa

Tango opus?

El tango —como Carlos Gardel; como todo lo del pueblo: "las cosas de negros", bailes de negros cubanos, **reuniones y bailes de la gente del pueblo en México, bailes de gitanos, "parches de percusión", los tamtames de los negros que se hicieron equivalentes a los bailes de los negros antillanos (confundiéndose el efecto con la causa);** como "el local" donde se ejecutaba y se bailaba y cantaba; como todas las posibles transposiciones de lo que significa o es tango: lo marginal y anónimo, el alma, lo del pueblo, lo del corazón; como los chistes— no se sabe bien de dónde sale, de dónde viene y a dónde va, pues pertenece al hombre y es de todos, con diferencias de formas o variaciones características de cada lugar (sobre todo en los textos, diferentes lunfardos, maneras de no ser entendidos los que se ocultan, o de hacer crítica social, o de expresar lo que duele o más se siente, sencillamente, como lo cotidiano).

El tango, baile binario, semejante a la habanera con ritmo también sincopado, tango cantado o melódico, tango estilizado con piano, flauta, bandoneón y guitarras y tamboriles y grandes orquestas, que todo el mundo ahora lo canta y lo que fue la "danza del bajo", se transformó en una danza de pareja sentimental de todas las clases sociales, o de casi todas,Gardel lo cantó y lo seguirá cantando por su carisma, por el timbre especial de su voz,persuasivo y un poco incisivo, manifestación del sentimiento humano (llevado a veces a la pasión) que expresa situaciones límites. Todo como nuestra idiosincrasia, con nostalgia que evoca lo que ya no está, casi como un sentimiento de frustración triste, que habla de un pasado, de un tiempo que siempre fue mejor, la madre, la mujer ideal inalcanzable... El amor perdido... Pero el poder evocador lo vuelve poesía y así rescata la esperanza de lo que fue y hubiera podido ser.

Hay actualmente estilos diferentes dentro del tango y estos son escuchados por diferentes clases sociales, pero a Gardel lo escuchamos todos (privilegios de seductores especiales que no dejan nunca de ser auténticos y sinceros en su seducción). El Mago, el que partiendo de un lenguaje local habla un idioma universal, como el tango.

"El tango es un sentimiento que se baila", se toca, se canta o se baila y se puede estar adentro, muy adentro, tan concentradamente adentro en el sentimiento en sí que difícilmente se pueda lograr la trascendencia, el sentido del juego, como puede suceder con otro tipo de ritmo o cantó.

Los cantores intuitivos fueron creando sus variaciones y peculiaridades de ambiente, y los compositores "cultos" también se inspiraron en estas intuiciones tan ricas y compusieron empleando técnicas diferentes y de acuerdo a cada época y lugar, lo que da esa continuidad necesaria y esa integración eterna de lo popular y lo culto, único género verdaderamente popular por ser de todos.

Agustín Carlevaro

Gardel es una escuela de canto

Agustín Carlevaro, guitarrista, arreglador, con 12 LP editados. Transcribimos el reportaje que le hiciéramos para este Capítulo.

[redacted]



Gardel eterno. La clásica foto de Silva, en Montevideo, 1933.

¿Qué importancia tiene Gardel en la música popular rioplatense?

— Gardel fue el inventor del canto del tango. Como se sabe, antes de él se cantaban estilos y temas populares del campo.

Alguien le ofreció cantar "Lita", que con letra se llamó "Mi noche triste". Más allá de ser el primer tango cantado, al que siguieron otros por la misma huella, su versión que se conserva en disco es ya una escuela de canto.

Hace unos 15 años, en el Conservatorio Nacional de Música, algunos jóvenes estudiantes que no eran "hinchas" ni partidarios de nadie resolvieron a instancias de su profesor estudiar objetivamente el canto de Gardel y, luego de largos y concienzudos análisis, llegaron a la conclusión de que Gardel era un cantante de primera magnitud en el mundo y no sólo por sus condiciones vocales sino por la sabiduría con que integraba las letras a la canción. Se supone que Gardel no tenía educación musical. Era un intuitivo. Yo creo en el músico estudioso, pero Gardel me desarma los esquemas porque canta como un maestro sin estudios previos. Hay un abismo entre Gardel y los otros cantores camperos de su tiempo. Gardel da un salto, sin transición. Sabemos que Juan Sebastián Bach es una cumbre, pero tiene tres siglos de música detrás. Detrás de Gardel no hubo nadie.

— ¿Cuáles son las principales virtudes de Gardel en el plano de la técnica vocal?

— Según los entendidos, una de sus virtudes era la colocación de su voz. Cantaba sin esfuerzo, sin gritar, como si estuviera cerca de nosotros, y era capaz de llenar una sala de malísima acústica como era el 18 de Julio. Además de la calidad de su voz, sabía emitirla con suavidad aunque quisiera ser violento. Era una virtud natural, difícil de aprender si no se la tiene, aunque pueda perfeccionarse. La otra virtud era estudiar. La gente cree que era un improvisador, pero no es cierto. Estudiaba mucho la música y la letra para poder trasmitir lo que quería decir. Y estudiaba tanto que parecía improvisar.

— ¿Cuáles son sus principales virtudes en el plano interpretativo?

— Como decía, estudiaba profundamente el tema que tenía que cantar, letra y música. Dosificaba la voz, enfatizaba una expresión. A veces modificaba las acentuaciones naturales del idioma, cosa que es muy difícil hacer sin un modelo anterior, partiendo de cero como lo hizo Gardel. Podía cambiar una palabra para hacerla más musical, para lo cual se precisan condiciones excepcionales, sobre todo sin haber estudiado música.

Me contaban que Fanny Ingold, nuestra famosa pianista y profesora de piano, cuando un discípulo no podía seguir una clase de Schumann o Chopin, le recomendaba escuchar algunos discos de Gardel. Es decir que Gardel es válido también para otra música y para otros instrumentos. Nosotros sostenemos con mi hermano Abel que Gardel es una escuela de canto y que todos necesitamos ir a esa escuela: escuchar, escuchar en profundidad, no para imitar sino para pensar, para aprender.

— ¿Usted encuentra una diferencia sustancial entre Gardel y otros cantores de tango, como Corsini, Magaldi, Fiorentino, Goyeneche, Rivero, por ejemplo?

— Bueno, no tanta, porque Gardel pegó el gran salto respecto a los anteriores, pero después su influencia fue inevitable y se nota aun en los cantores de más personalidad. Me cuentan que Fiorentino, por ejemplo, cuando tenía dudas se decía: "voy a escuchar a Gardel". No para copiarlo, sino para purificarse, como decimos con mi hermano Abel, cuando escuchamos a Bach o a Beethoven para volver a cero, después de algo que no nos convenció. Pero mi opinión puede invalidarse por ser demasiado devoto.

Cuando Gardel murió, yo me puse, sin quererlo, por primera y única vez en mi vida, traje negro. Fui al entierro de La Chacarita. Y poco a poco dejé de escuchar tangos y empecé a escuchar "Música larga" en CX 6. Hasta que una vez sentí "La última curda" y pregunté: "Y ese tangazo, ¿cómo se llama?", a pesar de que ya era conocido y popular. Yo me morí un poco con Gardel y me resulta difícil juzgar a los demás, aunque me gusten mucho, como Rivero, que ha venido a casa y es emocionante oírlo cantar. Pero Gardel es otra cosa. No hubo más que uno.

— ¿Tuvo influencia Gardel en el tango instrumental?

— Sí, por supuesto. Es difícil expresar un pensamiento musical, una melodía que un autor ha escrito. Es difícil trasmitir el sonido desde el pensamiento al instrumento, porque se interponen dificultades técnicas. Entonces, hay que cantar por dentro. Y la influencia de Gardel es total, desde Arolas a Piazzolla, sobre todo para el intérprete, para el fraseo. Gardel rige todavía para la emisión del tango instrumental.

— ¿Incluso para compositores especialmente rítmicos como Salgán o Piazzolla?

— Salgán y Piazzolla son rítmicos, por supuesto, pero también son melódicos. Y también sobre ritmos, Gardel marcaba pautas. Cambió mucho de guitarristas, de distintas escuelas, pero todos tuvieron una misma condición rítmica y no es casualidad: había un maestro cantor que dirigía el ritmo. Gardel tuvo una influencia grande en todos los instrumentistas, incluso en Piazzolla y Salgán.

— ¿Cómo se sentiría Gardel acompañado por orquestas?

— Yo pienso que se sentiría un poco encerrado, un poco ahogado, porque no podría imponer su ritmo. Para mí los tangos grabados por Gardel con orquesta, salvo excepciones, tienen los peores acompañamientos que he oído. Es claro: sobre las guitarras, Gardel podía influir, pero la orquesta es menos maleable y tiene su director y es difícil marcarle detalles. En cambio Gardel era el director de sus guitarras.

J. B.

[redacted]

Eduardo Darnauchans

Un fantasma protector



Una escena "pasional" con la hermosa Mona Maris en "Cuesta abajo", Paramount, Nueva York, mayo de 1934.

No escribiré sobre el registro vocal de Gardel, ni sobre su doble nacimiento. Ni sobre nada en concreto tocante a su personalidad o a su mito. Tanta es mi admiración como mi ignorancia sobre el Mago.

Sólo recordaré cierta incierta noche de invierno en mil novecientos setenta y tres en Tacuarembó.

He sido y soy un insomne crónico.

Montevideo ofrece algunos generosos bares-de-toda-la-noche. Para que los de mi calaña guarezcan su infortunio.

Pero el interior del país es un páramo para los condenados murciélagos, los bares cierran temprano.

La ciudad se duerme pronto.

Al cierre del último bar con los dientes manchados por muchedumbre de cafés y cigarrillos, sencillamente no quedaba ningún lugar donde acortar la noche.

¿No quedaba? Sí quedaba.

Mi amigo Carlitos Licandro tocaba la guitarra en un esmirriado conjunto complementado de bajo, acordeón, y una suerte de batería. Tocaba intermitentemente cada media hora en una boîte (es un decir) en un viejo cabaret de extramuros de la muy pacata diócesis de San Fructuoso del Tacuarembó. Empecé a ir por allí y entre cumbia o tango, y pasodoble o cumbia, conversaba con mi amigo sin tomar nada por dos razones: primero porque no tenía un vintén; segundo, porque de algún modo al ser amigo de Carlitos "tenía derecho" a estar allí sin consumir pagando a precio de Scotch el más modesto whisky brasileño.

Con el tiempo, especie de Toulouse Lautrec subdesarrollado y algo menos canijo, intimé un algo con algunas de las mujeres del lugar. Especialmente con una que cuando estaba sin atender a algún parroquiano, se sentaba en mi retirada mesa.

Nunca la ví a la luz del día.

La recuerdo delgada más bien tirando a alta, con el pelo corto y oxigenado; menos en los treinta que en los cuarenta, maquillada bastante groseramente, vista incluso a la escasísima luz rojiza.

Solíamos hablar de los infortunios de aquella vida, de sus ex-amores, de la época en que fue bailarina. En ocasiones de política (votábamos casi lo mismo), de cine o a veces de los diferentes "puntos" habitués de aquel negocio.

Una vez ateridos ambos por la crueldad helada de la madrugada, cambió de tema: —soy medium— me dijo. Y empezó una serie de relatos góticos acerca de sesiones espiritistas en viejos caserones montevideanos. Vasos vacíos moviéndose lentamente sobre extraños tapetes. Una copa que marcaba palabras y estalló repentinamente, cortando su blanquísima mejilla (y sangró sobre la L).

El inaudito amor con un caballero que la despertaba por las noches sentado a los pies de su cama. Amor verdaderamente imposible puesto que aquel hombre había muerto muchos años atrás.

El clima pretendidamente erótico de la penumbra sangrienta del cabaret se me transformaba con los relatos de mi amiga en un lugar diabólico y terrible. Yo sencillamente estaba aterrorizado.

— ¿Y ahora cómo me voy?—, le pregunté escrutando su pálido y alargado rostro. Guardó silencio, sonrió un segundo y me dijo que no tenía nada que temer.

— Pero yo tengo que atravesar todo el pueblo a oscuras para llegar a mi casa y además... (recordé horrorizado)¡se me terminaron las pastillas para dormir!!!

— No, no te preocupes, yo te mando a mi espíritu guía para que te acompañe y te proteja en todo el camino y te ayude a dormir sin pastillas.

— ¡No! —le dije— ¡Es peor! ¿Cómo me vas a mandar con un fantasma? (en realidad yo no creía en todo aquello, o... no debería creer dada mi postura política y filosófica; pero siendo bien sincero estaba muerto de miedo).

Ella extendió una mano, me acarició la rala barba muy despacio; y muy despacio y muy dulcemente me dijo: -Vos no le tendrías miedo a alguien que nunca le hizo mal a nadie ¿verdad? —yo asentí a medias—.

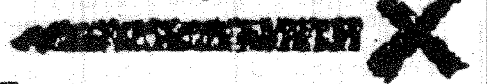
—Alguien que lo único que hizo mientras vivió fue cantar, querer y dejarse querer, un artista.

Yo me encogí de hombros y balbucí no sé qué cosa.

El miedo profundo salió de mi garganta y me escuché preguntando ¿Y quién es tu espíritu guía? Guardó silencio un momento, mirándose las largas uñas y me dijo: Carlitos Gardel.

Después de todo aquella era una cuestión de honor, yo era un hombre de casi 20 años y tenía que salir de allí solo, o con el espíritu de Gardel.

Hice un saludo a mi amigo en el mínimo escenario, abrí la puerta y me interné en la noche pánica.



Nelson Bayardo

"Aquellas cartas"

Toda la vida de Gardel estuvo jalonada por el misterio. Aún cuando existen pruebas objetivas descalificatorias de su llamado "testamento ológrafo" y de su consiguiente nacimiento en Toulouse, no surgen en la contrapartida elementos confirmatorios de su origen oriental, aun cuando se le reconozca como la hipótesis más razonable.

Hay serias dudas de que Berta Gardés fuera su verdadera madre, y no hay explicaciones satisfactorias sobre las reales circunstancias que rodearon su trágica muerte.

Y hasta profundizando en los aspectos de su real personalidad, existen versiones encontradas al respecto. Frente a la afirmación de Razzano: "Los que cultivamos su amistad sabíamoslo retraído, llevando siempre dentro algo como una tristeza tortuosa... ", se opone lo dicho por Defino: "Yo he participado en sus momentos íntimos, y todo era optimismo en él... "

Solicitada nuestra colaboración para tratar este espinoso tema en un espacio obligadamente reducido, pensamos que no había mejor modo de tentar un análisis objetivo de la verdadera idiosincrasia del ídolo, que a través de su epistolario con los personajes nombrados, dada la estrecha amistad que lo ligó con ambos, y que lo llevó a hacerlos sus apoderados.

Razzano no sólo fue su compañero de dúo, sino también entrañable amigo, promotor de sus primeros éxitos, y como se dio en decir, "maestro en su modo de vivir", ya que le aconsejaba hasta en los más mínimos detalles. La amistad con Razzano se extendía hacia la esposa de éste, y particularmente hacia sus hijas, a las cuales Gardel adoraba.

Amante del turf igual que su compañero, Razzano era asimismo bohemio y desordenado y, consecuentemente, la administración que hizo de los bienes del cantor fue desprolija, pero sin que ello rozara su honorabilidad, condición que sus amigos comunes reconocían. De todos modos, personas intencionadas en malquistarlos promovieron una desavenencia que culminó en 1931, cuando pidió a Defino que se encargara de la administración de sus bienes.

Por este motivo, la correspondencia con Razzano abarca la segunda década del veinte, y la de Defino, de 1932 hasta su muerte.

En términos generales, en las cartas con el "Oriental" no faltan las expresiones de amistad hacia éste, ni tampoco los consejos:

" ...y me extraña que todavía no me tengas fe. Vos sos para mí no un amigo vulgar como se dice, sos de mi familia, sos un hermano, y mientras yo pueda ir adelante y tenga salud para trabajar sos mi socio y mi compañero honrado y bueno... Te ruego no hagas caso a charlatanes. Nosotros discutimos, nos acaloramos como toda la vida lo hemos hecho, pero nunca puede haber nada, porque nos queremos, porque somos buenos."

Pero aparentemente, quien finalmente hizo caso de charlatanerías fue el propio cantor, promoviéndose el conocido distanciamiento. Pero referido a los consejos a que hacíamos mención, no tiene desperdicio lo que expresa ahora Gardel, en una suerte de ceguera hacia su propia situación:

"Mirá viejo cuando hagás esa operación andá solo y hacé economía, y si allí en Buenos Aires hay comprador, o en Montevideo, lo vendés así nos quitamos una hipoteca, que al fin el viejo Lunático ya ha hecho su campaña. Ya sabés, hacé economía y no jugués, a ver si conservás tu palabra una vez en la vida; y lo más interesante no hagás macanas en tu casa, que eso es el verdadero afecto sincero y verdad que hay en la vida."

No faltan en las cartas muestras de orgullo por su desempeño:

" ...periodistas de grandes conceptos, envenenados que jamás están conformes, de mí han dicho que los cantantes que hay en París, deberían ir a escucharme y aprender un poco de mí, cómo se canta, en fin, pocas cosas que por ser de París me halagan... "

...."Ruégote hagas gran reclame de 'Ramona' pues vas a vender muchos discos, es el éxito de París, por mí, pues los ingleses y franceses lo cantan como el culo... "

...." ...canto para el Presidente de la República y sus ministros en una sala de 10.000 espectadores con éxito formidable... "

También surge de la correspondencia con Razzano, cierta frialdad afectiva del cantor, como rasgo negativo de su personalidad, y trasuntada en su reiterada costumbre de manejar sus relaciones amorosas a través de terceros:

"Otra cosa importante: he recibido una carta hace cinco meses del padre de una muchacha rubia del cabaret Chantecler como amenazándome. Te imaginarás que tengo que ir prevenido, por esto he comprado un revólver para asegurarlo, pero por de pronto vos tenés que ver a la muchacha y ver qué impresión tiene del padre. Bueno te encargo esto y al mismo tiempo vela a la otra mujer que se encamó conmigo, "la figurita". En lo tocante a los negocios, procurá que sean de radio..."

Sus andanzas no se reducen sin embargo sólo a mujeres de cabaret, ya que en Europa logró insertarse en altos círculos de la sociedad parisina:

" ...la cuestión no es mostrar la hilacha, pues me creen que trabajo porque me da la gana, que soy rico, que los discos me dan una renta bárbara, en fin, un chiqué bárbaro, no tengo más relaciones que grandes bacanes y bacanas, que me he pasado varias entre paréntesis. José, atendeme a las muchachas, que pronto voy. Ahí te mando un disco prueba del tango Leguisamo, llevalo para que lo oiga. Mandame yerba, no me pierdas la perla. CARLOS"

Y siempre en la esfera de sus relaciones amorosas, una carta singular escrita a lápiz, con enorme letra, que a veces abarca más de dos renglones del papel rayado del "Café Palace" de Barcelona sobre el cual escribe. La forma desordenada de la redacción y el propio tamaño de la letra demuestra un alto grado de excitabilidad y apuro al escribirla, siendo su contenido exacto transcripto así: "

Te mando estas líneas
para enterarte de un affer
voz hacés lo que te indico
te comunicaré que me hice
amigo aquí en París de
"la pajarito" la dueña del
Armenonville el Tabarin el
Casino Pigalle en fin voz
ya sabés el vento que tiene
y está enamorada loca
y quiere embarcarse
de vuelta conmigo y te
imaginarás que no puedo
llegar con ella junta habría
bronca entonces como sos
siempre mi salvador
hacé el telegrama en esta
forma asi la tomo de sorpresa y no tiene tiempo
de arreglar los baúles
Yo me embarco el 31 de mayo
en el Conte Rosso con Aguilar
Barbieri el negro y Pierotti
quedarán en París el negro
para curarse Pierotti por
arreglar el compromiso
vuelven el 28 de junio
el telegrama lo harás en
esta forma el Conte Verde
llegará el 24 y vos mandás
inmediatamente el telegrama
a Madrid hotel Gran Vía

Saludos cuento con voz tu amigo CARLOS

Son asimismo oscilantes los estados de ánimo del cantor en este terreno, ya que escribe referido a uno de sus amores:

" ...yo quería que ella viniera para acompañarme y así me ayudaba y al mismo tiempo no la hacía esperar tanto pues no hay derecho..."

Pero luego —y ya en la correspondencia con Defino— cambia de idea:

"Hacele saber que mi propósito es no volver por muchos años a la Argentina (eso para ella) y que no debe hacerse ninguna ilusión sobre mí."

Como se ve también a Defino lo usa para intermediar en aspectos tan íntimos y personales, lo cual hace presumir un alto grado de inseguridad sobre sus decisiones. Pero en otros aspectos, surge claramente su clásica generosidad, expresada aquí en relación a sus guitarristas:

"Andá ayudando a los muchachos como te dije en mi carta anterior, y en todo caso, en lugar de $ 150 dales $ 100, si te parece, pero dales siempre algo. Será de cualquier manera una aliviada para pagar los alquileres. Al fin y al cabo hace tantos años que están conmigo, que bien puedo hacer este pequeño sacrificio... "

También está presente permanentemente en sus cartas, su conocida pasión por el turf, y dice aquí referido a "Explotó", uno de sus "tungos":

"Me avisarás cuando lo anotes y el día que corra la carrera y la hora, para palpitarla desde aquí con la barra de secos que me rodean. Decile a Francisco que haremos la misma fuerza que si estuviéramos allí. Francisco viejo y peludo y Leguisamo solo!"

Su modo chispeante y peculiar de expresarse no falta nunca:

"Acerca de los pastenacas que me traje de Buenos Aires para hacerles conocer el mundo y desasnarlos, están bien y contentos. El buen amigo Castellanos se corre cada garufa que arde Troya y su departamento es una sucursal de la Martona. En este país aunque parezca mentira, la gente sin pelo tiene una atracción perversa para las mujeres... "

Y nuevamente referido a Castellanos:

"Que se prepare, puede ser que lo llame de golpe. Que tenga listo el pasaporte como inmigrante, y que se haga dar una mano de blanqueo a la ropa. Aquí estuvo 15 días sin sacar un traje y el gris que llevaba se lo conocía hasta Lindbergh. Dale muchos saludos de mi parte y decile que Le Pera está triste sin él. Dice que sin ese plato no puede vivir... Cuando llegue el momento le sacás el pasaje de ida y aprovisionalo con media docena de tubos de fenoaspirina y tres o cuatro de alofena. Comprale también un perfume para que se le vaya el olor a naftalina de la ropa... "

Usa también Gardel gran causticidad en los juicios, y aparece entonces mucho más ácido de lo que muchos suponen:

"En cuanto a las cartas de Pierotti... guardalas si te parece aunque presumo que nada de importancia hay en ellas. Veo que Pierotti ha encontrado por fin lo que necesitaba: Romero. Entre taitas anda el juego diría Vacarezza. Pierotti pide más de la tercera parte del "negocio" como comisión y Romero generosamente lo borra de la lista...

Y todo esto cuando el negocio tiene tantas posibilidades de hacerse como Razzano de cantar. Pero te aseguro que de las dos fieras me quedo con Pierotti. Pero si tenés interés, también a él te lo regalo para tu uso privado... "

Finalmente, en su última carta del 20 de junio de 1935, aparece sugestivamente una suerte de premonición sobre su final, y en el último párrafo, una decisión firme de dar término a una de sus grandes pasiones:

"Ahora la vamos viajando en avión y ya te imaginarás el fierrito de los guitarristas. Las fieras elogian la comodidad y la rapidez del avión, pero no ven la hora de largar. Hay que ver las risas de conejo de todo el personal cuando se meten en los trimotores. Llegó la hora de fruncir. Todo sea por el arte criollo. Al llegar a New York te giraré el paco íntegro y copioso. Hay que ubicar ese dinerito ganado a fuerza de cuerpear negros y hacer piruetas en el espacio. De los caballos hacés bien en liquidarlos. Que se la rebusquen como puedan. Yo ya hice bastante por la raza caballar... "

Como corolario final digamos que cuando se cumplió el 25 aniversario de la muerte de Gardel, en un homenaje que se le tributara en el Teatro Solís, Casto Canel explicó el por qué de la importancia de indagar en la vida íntima del cantor, expresando que "no es posible separar en Gardel su arte de su vida personal, ya que en él todo responde a una profunda actitud vital que se hace patente en todo lo que a él se refiere."

En esta brevísima incursión que a modo de pantallazos se ha hecho de su personalidad, hemos podido deducir que fuera de las sensibleras interpretaciones que han decorado la vida del ídolo, puede apreciarse que en su conducta afloraron por igual defectos y virtudes, contrariando la idílica visión con la cual se le pretendió idealizar.

Síntesis cronológica

1882/87 . Por esos años, según distintos testimonios y versiones, habría nacido "Gardel en la 2ª. sección de Tacuarembó, Uruguay. Se le supone hijo natural del Coronel Carlos Escayola.

11/XII/87 . Según toda la documentación oficial que usó en vida, en esa fecha nació Carlos Gardel, en el lugar antedicho.

10 u 11/XII/90 . Según certificados de la Alcaldía y la Arquidiócesis de Toulouse, Francia, en esas fechas nació y fue bautizado un niño llamado Charles Romuald Gardés, hijo natural de Berthe Gardés.

Según el testamento ológrafo de 7 de noviembre de 1933, conocido y atribuido a Gardel tres meses después de su muerte, éste habría declarado ser aquella persona.

1901 y 1902 . Según diversos testimonios, Gardel habría empezado a actuar por esas fechas. Recibió consejos de canto de Tita Ruffo y viajaba a Montevideo por su documentación personal.

1905 . En la primera década del siglo (tal vez también en la década anterior), Gardel anduvo por Tambores, vivió en Montevideo por el Barrio Sur, por la calle Isla de Flores.

1910 . Se consolida la fama de Gardel por los alrededores del Mercado del Abasto, Buenos Aires, donde se le conoce por "El morocho .

1911 . Encuentro de Carlos Gardel, "El morocho , con José Razzano, "El oriental , para "bajar copetes , que termina entre abrazos y amistad.

1912 . Integra un dúo con Francisco Martino y un trío vocal con éste y Razzano, que más adelante se convertirá en cuarteto con la incorporación de Saúl Salinas, "El víbora . Gardel hace sus primeras grabaciones para Columbia (15 canciones camperas) según contrato con la firma Tagini, recientemente descubierta.

1913 . El cuarteto inicia sus actuaciones. Se reduce a trío por deserción de Salinas y luego a dúo por enfermedad de Martino. En diciembre, el dúo Gardel-Razzano debuta en el cabaret Armenonville.

1914 . El dúo actúa junto con representaciones teatrales en Buenos Aires y ciudades del interior argentino.

1915 . Gardel-Razzano cantan en Montevideo en el Royal y en el 18 de Julio. Viajan a Río de Janeiro con una compañía teatral y actúan al término de las funciones. Reaparecen en el San Martín en la puesta de "Juan Moreira . Se incorpora el guitarrista José Ricardo.

1916 . Cantan en el Politeama de Montevideo. Intensa actividad en teatros de Buenos Aires. Se presentan en el Esmeralda, que sería escenario de exitosas actuaciones.

1917 . Gardel interviene en la película "Flor de durazno . El dúo inicia su labor fonográfica con el sello "Nacional-Odeón . Viajan a Chile y Montevideo. Vuelven al Esmeralda y otros teatros. Actúan en el Empire del 24 de marzo al 27 de mayo. Allí canta Gardel por vez primera "Mi noche triste , con letra de Contursi sobre música de "Lita , de Castriota. La edita en disco ese mismo año. Nace el tango cantado.

1918 . El dúo actúa en el 18 de Julio y en el Parque Hotel de Montevideo. Vuelven al Esmeralda, el Empire y otros teatros de Buenos Aires. Realizan una gira por el interior junto con la orquesta de Roberto Firpo.

1919 . Gardel-Razzano actúan en el Catalunya de Montevideo. Vuelven a los teatros de Buenos Aires y del interior. Se edita "Flor de fango , segundo disco de tango grabado por Gardel.

1920 . Luego de una "relache por operación de Razzano, el dúo vuelve a presentarse en diversos teatros de Buenos Aires.

1921 . Actuación en el Artigas de Montevideo, en enero y en diciembre. Gira por el interior argentino. Se incorpora un nuevo guitarrista, Guillermo Barbieri. El dúo vuelve a los teatros de Buenos Aires.

1922 . Durante los primeros meses del año, el dúo actúa en el interior argentino. Luego vuelve a los teatros de Buenos Aires. Interviene en una función de honor dedicada a Benavente y en una función en beneficio de Arturo de Navas.

1923 . Gardel-Razzano cantan en los teatros de Buenos Aires y en el 18 de Julio, de Montevideo. El 15 de noviembre parten para España, adonde llegan en diciembre y actúan en el Apolo de Madrid con gran éxito.



Ultima foto...

1924 . Terminan su actuación en Madrid. Vuelta a Buenos Aires. El dúo canta ante el Príncipe Humberto, heredero al trono de Italia. Primera actuación radial por "Low Radio Grand Splendid". Gardel graba como solista acompañado por la orquesta de Francisco Canaro.

1925 . Gardel-Razzano actúan en teatros de Buenos Aires. Cantan ante Eduardo de Windsor, Príncipe de Gales. Razzano, con frecuentes afonías, abandona el canto y pasa a administrar las actuaciones de Gardel. Gardel registra un par de temas con acompañamiento del conjunto de Osvaldo Fresedo. Viaja a España, canta y graba en Barcelona, con acompañamiento de Ricardo.

1926 . Gardel se presenta en Madrid. Graba en Barcelona. Vuelve a Buenos Aires y canta en diversos teatros con acompañamiento de Ricardo y Barbieri. Hace las primeras grabaciones fonográficas en sistema eléctrico para los discos "Nacional-Odeón .

1927 . Grabaciones en "Odeón . Actuaciones en teatros de Buenos Aires, del interior argentino y en el Solís de Montevideo. Viaja a España, canta en Madrid y Barcelona, donde también graba.

1928 . Gardel canta en Madrid, canta y graba en Barcelona. Vuelve a Buenos Aires, actúa en teatros, graba en "Odeón , canta por radio. Se incorpora el guitarrista José María Aguilar. Del 26 de agosto al 4 de setiembre se presenta en el Solís de Montevideo. Canta en el cabaret "Forida" de París, ciudad donde también graba.

1929 . Actúa en el Opéra de París. El Presidente de Francia le pide repetición de "El carretero . Graba en París. Canta en el casino de Cannes. Actúa en Barcelona y Madrid. Vuelve a Buenos Aires, donde canta y graba. Cruza al 18 de Julio, de Montevideo.

1930 . Gira por el interior argentino. Grabaciones en "Odeón con guitarras y con un sexteto de Francisco Canaro. Actuaciones en teatros argentinos y en el 18 de Julio, de Montevideo. Ciclo radial en Buenos Aires. Hace 10 cortometrajes para los estudios Valle. Viaja a Niza y París.

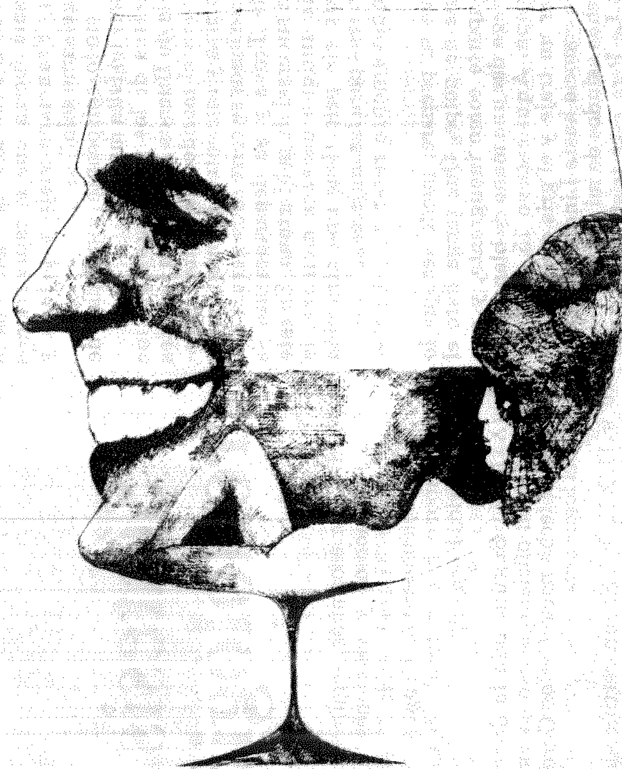
1931 . Canta en Niza. Filma en París "Luces de Buenos Aires , con música de Gerardo Matos Rodríguez. Canta y graba con Barbieri y Riverol y las orquestas de Gregor y Francisco Canaro. Vuelve a Buenos Aires donde canta y graba con Barbieri, Riverol y Vivas. Actúa en el 18 de Julio, de Montevideo. Viaja solo a Europa a descansar.

1932 . Actuaciones radiales en París. El día 18 de julio, Radio Carve retrasmitió desde París para el Uruguay. Grabaciones en Barcelona acompañado por Juan Cruz Mateo (piano) y según los casos, Solsona (violín) o Iriarte (guitarra). Relación con Alfredo Le Pera. Filmación en Joinville, París, de las películas "Melodía de Arrabal , "La casa es seria y "Espérame . Vuelve a Buenos Aires.

1933 . Grabaciones en "Odeón acompañado por la orquesta de Alberto Castellano y la de Francisco Canaro, y con sus guitarristas Barbieri, Riverol, Vivas y Pettorosi. Actuaciones en teatros de Buenos Aires y del interior argentino. Conoce a Mariani, músico uruguayo que lo conectará con la N.B.C. de Nueva York. Canta en el 18 de Julio, de Montevideo, del 28 de setiembre al 8 de octubre, y en ciudades del interior uruguayo. Canta por Radio Carve. Escritura un terreno en Punta Gorda. Ultimas grabaciones para "Odeón . El 7 de noviembre habría firmado su discutido testamento ológrafo, aconsejado por Defino, el día en que parte para Europa. Viaja de Cherburgo a Nueva York para filmar. Debuta en la N.B.C.

1934 . Audiciones en la N.B.C. Filma en mayo "Cuesta abajo ; en junio, "El tango en Broadway ; en diciembre interviene en "Cazadores de estrellas . Graba en Nueva York acompañado por la orquesta de Terig Tucci. Canta desde Nueva York para Radio Splendid, irradiando para Estados Unidos, Argentina, Canadá, Brasil y Uruguay.

1935 . En enero filma El día que me quieras ; en febrero, "Tango bar . Graba en Nueva York acompañado por la orquesta de Terig Tucci, y canta para Radio Belgrano. Registra un mensaje hablado para la "Víctor . Gira por San Juan de Puerto Rico, Caracas y otras ciudades venezolanas, Barranquilla, Cartagena, Medellín y Bogotá en Colombia. El 24 de junio sale para Cali. El avión hace escala en Medellín. A las 15.10 se produce el accidente, donde muere Gardel.



SUMARIO

1 - Carlos Maggi - Zorzales y militares
Salvador Puig - C.G.
2 - Julio Bayce - ¿Toulouse o Tacuarembó?
3 - Roberto Lagarmilla - El Gardel que nos perdimos
Julio Bayce - Tres recuerdos
4 - Boris Puga - Trayectoria discográfica de Carlos Gardel
5 - Julio Cortázar - Gardel
Boris Puga - Los coleccionistas de discos en el Uruguay
6 - Lauro Ayestarán - Alcance musical de la figura de Carlos Gardel
Francisco Espínola - Un ejemplar humano
7 - Terig Tucci - El piano de papel
8 - Carlos Héguy - Gardel y Discépolo
9 - Jorge Sclavo - ¡Andá a cantarle a Gardel!
Renée Pietrafresa - Tango opus?
Agustín Carlevaro - Gardel es una escuela de canto
10 - Eduardo Darnauchans - Un fantasma protector
Nelson Bayardo - "Aquellas cartas"
11 - Síntesis cronológica

Estos Papeles de la Fundación Angel Rama fueron coordinados por Julio Bayce con la colaboración de Alberto Oreggioni. Agradecemos a Casa del Teatro, donde actualmente se realiza una importante exposición gardeliana, a Horacio Loriente y a Boris Puga, el acceso a documentos y material gráfico.

Capítulo 3 Cultural

JAQUE

Montevideo, viernes 21 de junio de 1985

Papeles de la Fundación Angel Rama

